

## 中原中也初期詩篇研究 : 1930年前後までの詩的ポリティクス

著者	佐藤 元紀
発行年	2015
学位授与大学	筑波大学 (University of Tsukuba)
学位授与年度	2014
報告番号	12102甲第7198号
URL	<a href="http://hdl.handle.net/2241/00127767">http://hdl.handle.net/2241/00127767</a>

筑波大学博士（文学）学位請求論文

中原中也初期詩篇研究

―1930年前後までの詩的ポリテクス―

佐藤 元紀

二〇一四年度

i

第五節	終わりに	
本論	・・・・・・・・・・・・・・・・	57
第Ⅰ部	「ノート1924」とその時代・・・・・・・・	58
第一章	「ダダイスト」が恋を歌うこと——中原中也「ノート1924」におけるダダの意義——	59
第一節	はじめに	
第二節	「頁」の中に描かれたもの	
第三節	「女」という存在と「観念の恋愛」の放棄	
第四節	ダダとの接点	
第五節	終わりに	
第二章	揺らぐ私とその行方——中原中也「ノート1924」における〈時〉をめぐる——	85
第一節	はじめに	
第二節	「春の夕暮」に何を見たか	
第三節	「歴史的現在」で語る私	
	(1) 流転する〈時〉	
	(2) 「外界物」と「目の前のもの」	
第四節	「同時性」の否定	

第五節 私の揺らぎ

第六節 おわりに

第三章 「認識以前に書かれた詩」から〈詩〉へ

—— 中原中也「ノート1924」と〈詩〉の問題をめぐる——

第一節 はじめに

第二節 「詩」と〈詩〉の在り方

第三節 「自棄」の〈詩〉

第四節 〈口語自由詩〉における〈詩〉

第五節 「発狂」するダダ

第六節 おわりに

第Ⅱ部 「白痴群」創刊前後・・・・・・・・・・・・・・・・

第一章 〈文語定型詩〉という戦略—— 中原中也「朝の歌」、「臨終」が示すもの——

第一節 はじめに

第二節 「朝の歌」—— 「うつくしきさまぐのゆめ」の喪失

第三節 〈口語自由詩〉の行き詰まり

第四節 〈内在律〉という幻想

第五節 「臨終」——明滅する「こゝろ」／「魂」

第六節 「叫び」の音楽から詩へ

第七節 おわりに

第二章 「白痴」たちの「夢」——中原中也「詩友に」、「寒い夜の自我像」をめぐる——

第一節 はじめに

第二節 「詩友に」——「うまし夢」への回帰

第三節 「夢」を歌うこと

第四節 「寒い夜の自我像」——「魂の願ふこと」に従順なわれ

第五節 おわりに

第Ⅲ部 『山羊の歌』成立に向けて・・・・・・・・・・・・・・・・

第一章 中原中也「春の夜」とヴェルレーヌ「白き月かげ」——陶醉という詩法——

第一節 はじめに

第二節 中原中也と辰野隆

第三節 「春の夜」——陶醉する話者

第四節 「白き月かげ」——「陶醉のとき」

第五節 おわりに

第二章	中原中也「修羅街輓歌」と「精神」の探求——フランス文学受容の一側面——	230
第一節	はじめに	
第二節	「修羅街輓歌」①——「心」の回復	
第三節	「修羅街輓歌」②——「魂」への回帰	
第四節	「精神」の探求	
第五節	おわりに	
結論		256
第一節	本論文のまとめ	
第二節	「盲目」により見えるもの——「盲目の秋」	
参考文献		277
初出一覧		292

## 凡例

一、単行本の書名は『』、新聞・雑誌名は「」で示し、発表年月「\*例「明40・4」以下同様」、出版社名を記した。ただし、文庫・新書は、それぞれ文庫名・新書名を記した。邦訳文献は原著者名／訳者名という形で記した。

一、作品名、論者名は「」で示し、初出誌紙名、発表年月日を順に記した。

一、作品、論文の引用は、「」で示し、旧字は新字に改め、ルビは適宜略した。但し、人物名は旧字のままとした。本文、引用文中の「\*」は論者注である。引用文中に附された傍線は、特に断りのない限り全て論者による。また引用文中の／は改行、（中略）は中略を示す。

一、中原中也の詩篇は原則として初出に拠り、「ノート1924」「\*以下、「ノート」と記す」は『新編中原中也全集 第二巻／詩II 本文篇』（平13・4、角川書店）に拠った。



# 序論

## 第一章

### 中原中也初期詩篇を問う意義

## 第一節 本論文の目的

中原中也（明40・4・25～昭12・10・22）は、第一次大戦後まもなくから日中戦争開戦までの約17年間にダダの破壊的な詩篇から抒情性の高い詩篇まで、約三五〇篇の詩作をなした詩人である。その詩業は、戦後まもなく発刊された三巻本『中原中也全集』（昭26・4～6、創元社）に始まり、一卷本『中原中也全集』（昭35・3、角川書店）、六巻本（五巻＋別巻）『中原中也全集』（昭42・10～昭46・5、角川書店）、最新の六巻本（五巻＋別巻）『新編中原中也全集』（平12・3～平16・11、角川書店）まで、半世紀の間の四度の全集刊行によって余すところなく伝えられている。その間における詩集や詞華集などの発刊は枚挙に暇がない。また、教科書では「サーカス」や「一つのメルヘン」などの詩篇が掲載され続け、研究書や文庫本も刊行され続けている。現在ではそれらに加え、中原を主人公や登場人物とする漫画や映画が公開され、それらを介して詩篇に触れるという機会も増えている。このように様々な形で中原の詩篇は人口に膾炙していると言えよう。

本論文では、中原の一九二四年から一九三〇年前後までの詩篇を対象とする。そして、個々の詩篇を詳細に読み解き、詩篇に用いられた詩語やモチーフに看取される詩観や表現の手法が、同時代の文芸思潮や思想と如何に関連しながら生成されたものであるかを検討する。その作業により、中原の詩篇が何を問題として歌われたものであるかを明らかにすることが本論文の目的である。

以下の各章では、ダダ習作期の「ノート<sup>(1)</sup>」において、自らの詩作における理念を如何に中原が獲得し、『山羊の歌』（昭9・12、文圃堂書店）編集開始に向けて、ダダで確立した理念を具現化する表現を最新のフランス文学の動向に眼を向けながら如何に獲得して行ったのかを追尋する。同時代の文学周辺の状況と密接に関わりな

がら生成されて行く中原の詩篇の動態を捉えるためにも、注釈的作業だけではなく、各詩篇の問題に即した資料との摺り合わせを重ねながら詩篇を読解し、中原の詩篇が如何なる可能性を持ち得たかを探る必要がある。

従来の研究史において、詩壇から距離を置き（あるいは距離を置かれ）、詩史から外れて孤立した詩人というイメージで中原は捉えられ、その詩篇と同時代との関わりは殆ど問題とされてこなかった。それは、生前その詩篇が多くの読者を得ず、「文学界」や「四季」、「歷程」などで詩篇を発表しても特に同時代の詩壇に取り上げられることがなかったためだと言える。詩壇から冷遇され、詩人としては不遇とも言える生活を送っていた中原の姿を、小林秀雄は追悼文「中原中也」（『手帖』昭12・12）にて次のように語った。

字引き片手に横文字詩集の影響など受けて、詩人面した馬鹿野郎どもからいろ／＼なことを言はれ乍ら、日本人らしい立派な詩を沢山書いた。事変の騒ぎの中で、世間からも文壇からも顧みられず、何処かで鼠でも死ぬ様に死んだ。

小林はその独特な口調で、同時代に等閑視されてきた中原を「孤独病を患って死ぬ」と語った。戦後、厚遇を受け続けている現在の中原の姿とそれは大きく異なる。同時代評が殆ど存在せず、正当な評価を受けて来なかった中原の不遇を伝える小林の言葉は、生前の中原が置かれた状況を知るには以て余るものがある。中原に関する数少ない同時代評の一つに、知己であった今日出海<sup>2)</sup>が「中也は二十世紀の一流詩人」と触れ込んだ紹介文がある。

僕は日本の現在の濁流混沌たる文壇に真の詩人を俟って何年にならう。年々歳々同じ華許り眺めて嘆息してゐた。（中略）然し、凡そ真剣に文芸の道によつて教へられやうと思ふものは、心を空しうして中原中也の詩篇に耳傾けられよ。

引用部には何とか中原を詩人として売り出すための誇大評価がうかがえるが、仲間の後押しがあつたにも関わらず、詩業が詩壇から認められる機会は得られなかった。こうした事実もあり、研究史では同時代と中原との関わりが問題とされることはなく、詩篇や詩論は中原固有の問題として考察されてきたと考えられる。

殊に、本論文が扱う初期詩篇と同時代との関わりが問題とされることは少なく<sup>(3)</sup>、後年の中原の詩観などをフールドバックする形で論じられてきた。後述するが、かかる研究史における中原の扱いは、中原中也という詩人像やそれが生み出す「物語」を前提として問題を立て、詩篇の読解にもそれを用いてしまった結果だと言える。

しかし、中原の詩篇が同時代において読まれなかったことと、それが同時代に対して意味を持ち得なかったかどうかは別問題である。第一次大戦と関東大震災を経て時代とその価値観が大きく変動して行く中で、「ダダイスト中也」<sup>(4)</sup>を名乗り、やがてフランス文学／詩学へと接近して詩作したことは——政治や社会や文化に対する直接的な批評が成されていなくとも——、詩を以て時代に対峙しようとした中原の意識を反映しているように思われる。本論文が副題に「詩的ポリテクス」という言葉を付した所以である。

寧ろ、詩人像に依拠しながら閉じられた「物語」の中で詩篇を特権化して語ることは、中原の詩篇を読解する上では客観性を欠くと言わざるを得ない。故に、詩篇をより広範な同時代の中に差し戻すことにより、近代という時代が揺らいでいた一九三〇年前後の同時代の中で、中原が何を目しながら詩作したのかを捉える必要があると考える。かかる本論文の問題意識に関して、「中也の精神の軌跡は、そのまま時代の青年たちの精神の軌跡の中で普遍化されることによつて初めて詩壇的、詩壇史的な媒体を排除して、その詩語と精神が読者一般に直結する」と述べ、大正末から昭和初期の史的展望を意識して中原の詩篇を論じる必要性を説いた小川和佑<sup>(5)</sup>による論考は示唆に富む。このように中原中也像が織りなす「物語」の外側に中原の詩篇を位置付けることにより、その

意味付けを図る手法を本論文でも用いた。しかし、小川が示したような「中也の精神の軌跡」が「そのまま時代の青年たちの精神の軌跡の中で普遍化される」という指摘には積極的に賛同することができない。「時代の青年たち」という言葉が指す範囲が明瞭ではないことと、時代に向き合いながら詩篇を歌った中原中也という存在がそこには不在となってしまうように思われるためである。しかし、中原の詩篇に個別性を見出し、中原中也像にそれを回収することが本論文の目的ではない。中原の詩篇が同時代に共有された共通基盤の上に成り立っていることを明らかにすることにより、特権的に語られてきた中原の詩篇を相対化し、詩篇が何を問題として歌われたものであるかを測定することが本論文の目的である。故に、「時代の青年たち」という曖昧なものではなく、より同時代の深いところに根ざした問題と中原の詩篇との交差を確認する必要がある。

だからと言って、基準を設けることなく、むやみに同時代へと詩篇を戻すことがあってはならない。それを誤ることにより、詩篇はあたかも時代によって歌われたかのような錯覚に陥ってしまう。それを防ぐためにも、本論文では詩篇の詳細な解釈作業によって抽出された問題点と、中原が如何に詩作と向き合ったかという視点とを考え併せることにより、同時代に詩篇を戻す基準を定める。そのために、発表詩篇のみならず、未だ手付かずのまま研究の対象にもされていない未発表詩篇や断片的に遺された詩論なども積極的に用いることとする。

従来の中原中也研究のみならず他の詩人研究にも通底することだが、評伝などにより確立された詩人像や「物語」を詩篇読解に援用することばかりが方法ではない。詩人に関する歴史的事実は、その詩人が置かれた環境を測定して捉えるための材料としては有効であるが、歌われた詩篇の読解にまで用いられるべきものではない。詩篇の読解は読解として中原中也像や「物語」から切り離れたところで行い、それらにより見え難くされてしまったものを掘り起こし、同時代へと差し戻して意味付けることが必要である。その結果として副次的に、従来の「物

語」では語られてこなかった——あるいは隠蔽されてきた——中原の姿を浮かび上がらせることも可能となるのではなからうか。

## 第二節 中原中也研究の問題と課題

研究史では、度重なる全集の刊行の間に、知己による回顧録や伝記、戦後の詩人達による批評や評伝、研究者による研究論文が発表され、それらは明瞭に区別されることなく行われてきた。そして、評伝、批評、研究が一つの大きな中原中也という「物語」の生成と刷新、脱却をテーマとしながら中原中也研究をなしてきたと言える。そのため、「物語」の主人公である中原中也という詩人像を準拠枠として詩篇が読解され、「物語」へと回収されるようにして多くの論が展開されてきた。先行研究の多くが詩人像を解釈に利用してきた理由として、平易な言葉で歌われた詩篇の解釈が難解な上、その幅が大きいことが挙げられる。それをテキストの柔軟性と呼ぶのであれば、中原の詩篇は解釈の多様性に耐え得る大きな可能性を孕んだ詩篇だと言えよう。前節で問題とした、同時代と中原の詩篇との関わりを無いものとして考えてきた研究史の在り方は、却って中原の詩篇を隘路へと導き、広範な問題に拡大し得る詩篇解釈の可能性を断つものだと言える。

しかし、本論文は六巻本の旧『中原中也全集』刊行に伴い、七〇年代以降盛んになった中原の評伝執筆の成果<sup>(6)</sup>を否定するものではない。それらにより構築される中原中也像は、「物語」を支えるという上で必要な役割を果たしていると考えられるためである。故に、本論文は「物語」を否定するものでもない。問題は、詩人像や「物語」を解釈コードとして詩篇の読解に援用することであり、それにより中原中也像を補強する材料として詩篇が

扱われてしまうことにある。近年では、この問題に意識的になることから、従来の「物語」からの脱却や詩篇の読解を介した「物語」の刷新が行われるようになっていく。

そこで、ここでは「物語」という側面から中原中也研究の問題点を浮かび上がらせてみたい。それは小説の研究では可能な作品を対象とした分析が、詩の研究においては何故困難であるのかということを問うことにも繋がると思われる。

まず、現在まで効力を保っている「物語」を生成したのが、次章で扱う「中原中也伝——序章「揺籃」——」（『文芸』昭24・8）を含む、大岡昇平による中原中也に関するエクリチュールである。当初は「少しばかり亡友の遺業を人に知って貰いたい気があった<sup>(7)</sup>」という思いから書き始められた「物語」は、「彼に関するメモリアルを一卷にして世に問う義務と意味はある<sup>(8)</sup>。」という意識のもと刊行された河上徹太郎『わが中原中也』（前掲）と併せて、中原中也を知る人間が構築した中原中也像と捉えられてきた。そのため、大岡や河上らが編集に名を連ねた創元社版「中原中也全集全三巻の奥底」に「中原中也の声」を聞き得た<sup>(9)</sup>という言葉が示すように、大岡が提示した中原中也像は事実に近い「物語」を生み、戦後の新たな解釈共同体の形成に一役買ったのである。それが大岡による策略であったことを、中原中也の「物語」がまとめられて出版される毎に付された「後記」や「あとがき」から確認してみたい。

初出に近い時期に出版された『朝の歌（中原中也伝）』『後記』（昭33・12、角川書店）にて、作者である自身の手を介すことにより「中原中也の生涯」が「ロマネスクな解釈」を生じる小説的創作として書かれてしまったことへの不満が語られる。しかし、九年後に発表された『在りし日の歌（中原中也の死）』（昭42・9、角川書店）「あとがき」に至ると、「揺籃」のような感情的な動機からはじまった計画が、この帰結を見たのは当然の



ような気がします」と語られ、伝記が作者の創作になってしまふことは必然と捉えられている。それと同時に詩篇の読解と中原の実生活を掘り起こす作業との接点を見出すことが新たな課題として浮上し、『中原中也』（前掲）「あとがき」では、「詩人を書くには詩のことを書かねばならない」と詩人に従属するものとして詩が扱われるようになっていく。この言葉は、詩篇の読解を介して自らが知り得なかった中原の姿を描出しようとした「中原中也伝」における問題意識から、中原中也像が織りなす「物語」の中に詩篇を位置付けることへと大岡の意識が変化したことを意味する。

ここで焦点を当てたいのは、外部からの指摘や批判を大岡が取り込むことにより中原中也像を時代に則して変容させ、その都度「物語」を組み上げて来たことである。たとえば、スタンダード研究を介して「中原という「青春」が、詩が見え」るようになったという大岡の意識が頂点に達した評伝として「在りし日の歌」<sup>(10)</sup>を位置付け、それを「大岡の「在りし日」を美しく伝えた論文」と評した吉田潤生<sup>(11)</sup>の指摘などを大岡は自己言及の中に取り入れている。即ち、「自分自身の青春を検討したいというエゴイズム」が「中原中也の生涯」を描いた背景に存在し、「いわば私に私自身がわかりにくいように、中原もわかりにくいという関係があつたらしい」（『中原中也』）と語ることに、「中原中也伝」は大岡自身の「青春」を追求して執筆された小説として読まれ、更なる「ロマネスクな解釈」を許容し続ける「物語」となるのである。それにより、「中原中也伝」の中に大岡昇平像が結ばれ、中原中也の「物語」の登場人物として大岡は組み込まれて行ったのである。このように「中原中也伝」を読み手との共犯関係の内に意味付けることにより、中原中也を主人公とした「物語」を機軸とした解釈共同体を内側から補強する役割を大岡自身が担っていたのである。

「中原中也は大岡昇平が書いたからこんなに有名になったというのが定説になつてゐる」<sup>(12)</sup>と語った埴谷雄高の

言葉が示す通り、戦後に大岡が生み出した中原中也像はその「物語」と共に教科書編纂や度重なる全集編纂の場、あるいは中原中也研究において肯定的にも否定的にも用いられ、今日でも未だ機能し続けている。本論文が序論第二章で中原中也の「物語」を生成した大岡の「中原中也伝」の検討から始められているのも、中原中也像が本来は戦後という時代に即した虚像でしかなかったことを明らかにすることにより、それから派生した「物語」を考察に用いる論考と距離を置き、本論文のスタンスを明確にするためである。

こうした「物語」に付随する問題として、研究史では中原の詩的出発をどこに定めるかが問題とされてきた。大岡は、中原の詩篇「朝の歌」を出発点とする中原中也像を「朝の歌」<sup>(13)</sup>において次のように打ち立てている。

今日の残つてゐる中原の詩篇約三百中、数において優勢なのは、「修羅街輓歌」「秋日狂乱」の系統に属する告白詩であり、「朝の歌」のやうに整つた情感を盛つたものは少いのであるが、詩人がこれをもつて自分の詩の出発点と見做してゐたことには、意味がある。今日伝説化してゐる彼の生活の混乱の裡に、いつも秩序と形式に到達せんとする努力があつたことが、中原の詩人としての存在理由と考へられるからである。

この言葉により、「朝の歌」を起点とする中原中也像が生成され、「生活の混乱」<sup>(14)</sup>に対して詩作には整序した芸術観を持っていた中原中也という詩人の「物語」が語られることになったのである。その後、長らくは大岡の「物語」に参与する形で論が重ねられてきたため、北川透「詩の成立」<sup>(14)</sup>が発表されるまで異論は唱えられなかった。同論において北川は、「朝の歌」の定型に行き着きながらも、「それに反する世界を、苦もなくつくりあげていること」から一義的に中原を律することができないという理由により、「朝の歌」を詩的出発とする大岡の説に異論を唱えた。そして、「朝の歌」や「臨終」の系列の他に、「朝の歌」より少し前に書かれたと推定される「サーカス」やそれより後の「港市の秋」というような作品、あるいは、「無題（疲れた魂と心の上に）」

というような作品」にも中原の詩の成立を探る必要性を訴えた。

また、「朝の歌」が試作の域を出ておらず、信条告白を歌った「寒い夜の自我像」を頂点とする一九二九年の作品群で、詩人がその自らの詩法を確立した、とみるべき」という観点から、「寒い夜の自我像」を詩的出発の詩篇として捉えたのが中村稔<sup>(15)</sup>であった。中村は「朝の歌」が試作である理由を次のように述べている。

この第三聯、第四聯はいかにも貧しくはないか。いわば、第一聯、第二聯の倦怠が、たんに過去への哀惜におきかえられてしまっている。「土手づたひ」はともかくとして、「消えてゆくかな うつくしき さまざまの夢」というような表現はどうにも手がつけられない。何よりも、第三聯、第四聯では、倦怠感が求心的にもりあがるということがなく、逆に懐旧感となって拡張してしまい、詩調もそれなりに緊張感を欠いている。

「朝の歌」末尾を「どうにも手がつけられない」とする中村の理解は、自己の中原中也像や「物語」が先に立ってしまい、それに併せて詩篇を切り取った弊害であるとしか言えない。丹念に読めば、明確な意味を持つ箇所として読解することができる。そこで、本論第Ⅱ部第一章では「朝の歌」の読解を通じて、「夢」の喪失が歌われねばならなかったことを問題として論じる。

しかし、中村の「物語」にとっては「朝の歌」が「緊張を欠いている」ものである必要があった。「朝の歌」をそのように位置付けることにより、中村は「寒い夜の自我像」から晩年の「秋日狂想」に至る詩の系譜を「述志」という言葉で系統立て、そこに中原の詩篇の本質を見出すことによって自らの中原中也像を打ち立てたのである。この「述志」という言葉は、後の中原中也研究においてキーワードとされているが、たとえば「秋日狂想」を「最も中原中也的な、いいかえれば、中原中也の独創性が最も横溢している、他の詩人によっては決して書か

れることのない、かけがえのない作品であつた」と評したように、中原を特権化して語る上で「述志」という言葉が生まれていることには注意せねばならない。言い換えれば、「述志」は中原中也を主人公とした「物語」においてのみ機能する言葉でしかないということである。

大岡以来、定説と化していた「朝の歌」を詩的出発と見る説と、中村の「寒い夜の自我像」を詩的出発と見る説とを止揚したのが分銅惇作<sup>(16)</sup>であつた。分銅は時間と共に中原の詩が「円熟」して行く様に着目して、詩的出発を定説通りの「朝の歌」に見ながらも、「寒い夜の自我像」の自己確立の成熟を経て、「言葉なき歌」の完成へ到達したと考へても不都合はないであろう」と述べた。それにより立ち上がるのが「中也ほどレディー・メイドの言葉に抵抗を感じ、拒否しようとした詩人はいない」という分銅の描く中原中也像であつた。

以上のように、詩的出発をどこに見るかは論が分かれるところであるが、大岡が立ち上げた中原中也像を肯定的であれ否定的であれ受け継ぐ形で中原中也という「物語」の生成に評伝、批評、研究が荷担していた。そのように中原の詩篇が詩人像や「物語」を抛り所とせねば読み得ないことは批判の対象ともされた。それが有名な黒田三郎<sup>(17)</sup>による中原中也批判である。黒田は、「歴史的意識」と「現代性」とを欠如した「詩人の心境の反映であり、詩人の生活雰囲気の摸倣」でしかない中原の詩篇が、詩人像や「物語」を抛り所としながら読者に共有されていることを批判し、次のように述べる。

このように、詩がなお作者の手からはなれていない所に詩の切実な美しさがかかっていると共に、逆に、芸術としての不完全さが、常に、中原中也の詩の特徴を為している。詩が作者のムウドを現わす一時の思いつきか、嘆きか、思い出に終わっていて、与えられたものだけでは、読者は必ずしも作者の内心にふみ入ることの出来ぬ危険がある。どうしても作者という特定の個人が必要なのである。

ここで黒田の主眼は、中原の詩篇だけではなく従来の日本の抒情詩人の作品が詩人像を拠り所とした私小説的読解を必要としていたことを明らかにし、その欠点を超克することにある。そしてそれにより、詩人像から独立した「詩精神」が発揮された自らの世代の詩を確立することにあつた。それに際して、個人の心情の吐露に終始した中原の詩篇が、現代を生きる人間に共有される内容を持たないために、読解に詩人像や「物語」を呼び込んでしまうことを批判したのである。

詩篇読解の上で、読み手の関心に引き寄せて読むことができないばあい、詩篇を読み解くための何らかの視座が求められる。そこで中原中也という詩人像が果たす役割は大きく、それを解釈コードとして戦略的に用いる解読共同体が成立した。それにより、詩人像は詩篇と不可分なものとして扱われるようになり、独立した作品としての価値を喪失してしまう。この点を批判することが戦後の新たな詩を確立しようとする黒田にとって必要だったのである。そこで批判される中原中也像が「小林秀雄のはったり」と言われるように、恣意的に作り上げられた虚像であればなおさらフィクションの「物語」の中に詩篇は吸収され、黒田が述べるような「市民」からは乖離してしまう。しかし、黒田の批判に見られるように、中原の詩篇は本当に「歴史的意義」と「現代性」とを欠如したものと言えるのであろうか。なぜならば、黒田ら荒地派による中原批判の俎上に載せられた市民主義的な様相を持ち得なかった中原中也もまた、戦略の上に作られた虚像でしかないためである。

この荒地派による中原批判を批判する立場から、北川透<sup>(18)</sup>は、時代特有の歪みを背負い、伝説とされた中原中也像から「詩の言語の世界に生きた中原中也を救い出さなければならぬ」と述べ、詩を介して中原中也を捉えることを問題とした。そこで北川は、「生活圏と芸術圏とは互いに相交わることのない相互否定の世界ではないか」という観点から、「生活圏」と「芸術圏」との対抗が中原の主題となっていたことを説いた。ここから、中

原は生活と芸術との狭間で苦悩した詩人として位置付けられるようになり、それが語られる時には決まって「これが手だ」と、「手」といふ名辞を口にする前に感じてゐる手、その手が深く感じられてゐればよい」という一節から始まる「芸術論覚え書」<sup>(19)</sup>が参照されるようになった。北川が示したかかる中原中也もまた、北川自身が「ぼくのものも含めて、どんな中原論も、一つの虚像たることはまぬがれぬ」と語るように、中原中也像という虚像を虚像で塗り替えたものでしかない。こうした出口の見えない堂々巡りを繰り返す中で、中原が一つの「物語」(フィクション)となってしまうことから、中原の詩篇の底に流れる「物語」を再構成することにより、新たな中原中也像の描出を試みたのが佐々木幹郎による評伝『中原中也』(前掲)であった。その「あとがき」にて明かなように、佐々木が目していたのは、中原を明らかにすることにより、自らの時代の詩や詩人を問い直すことであつた。

わたしたちの近代という時代は、このフィクションに耐えられないのだ、とわたしは思う。中原中也の詩の道程を検証してみると、彼の「物語」との対決の中に、わたしたちの時代の「詩」や「詩人」の姿を見つけることができる。中原以降、まだ誰もここから先に進んでいない。

黒田三郎による中原批判以降、中原中也を追究することは、戦後の詩人達が自らの置かれた状況を把握し、その超克によって新しい世代の新しい詩を確立することでもあつた。即ち、戦前の詩人の頂点に据えられた中原を超えて、詩人としてのアイデンティティを確立せねばならない戦後詩の課題として、中原中也は問題とされて語られてきたのである。そして、その中原中也像を研究の側と共有することにより、中原中也の「物語」を生成、更新し続けてきたことが中原中也研究における問題なのである。

では、近年では、右のような「物語」に対して如何なるアプローチで研究が重ねられているのであろうか。

旧『中原中也全集』や『新編中原中也全集』の刊行によって基礎資料が整うに連れて、中原中也像の確立と補強作業から意識的に距離が取られるようになって行く。そして、従来の「物語」では語られなかった新たな中原の姿が追求され、中原が詩作を介して問題としたものを同時代の中に捉えることへと論点は変化した。中村稔<sup>(20)</sup>が「中原中也研究の基礎資料が、この詩人の死後四十年に近い年月を経た今日、ほぼ出揃ったかの感がある」と語った旧『中原中也全集』刊行後、従来の中原中也像や「物語」に縛られない研究が求められるようになった。

たとえば、中原の詩篇に用いられている身体表現に着目し、文章心理学を方法として中原の詩篇を読解した吉竹博『中原中也——生と身体の感覚』（平8・3、新曜社）の試みもその一例と言えるであろう。この試みが「中原伝説」に研究者が呪縛されてしまったという批判の上に成り立ち、従来の中原中也像に拠らない中原の新たな側面を描き出そうとした点は評価できる。しかし、病跡学的に詩篇を分析する方法が用いられているために、詩篇の読解が疎かにされてしまっている点は否めない。加えて、詩篇が中原の鋭敏な「感覚」を示すという指摘は、却って中原を特権化して語ることに戻ってしまうように思われる。もし「感覚」を問題とするのであれば、時代と向き合った中原の「感覚」を問題とすべきであり、それにより何を問題として詩篇が歌われているかを明らかにするべきではなからうか。しかし、ここで吉竹が明示した、中原を特権化して語ってきた研究史に絡め取られないところで中原を論じるという態度は重要である。

各詩篇の基礎資料と基礎研究が整った『新編中原中也全集』の刊行に伴い、同時代と中原の詩篇との関わりを問題とする論考が相次いで発表されるようになった。それには平成19年の中原中也生誕一〇〇周年も関わっているように思われる。

その成果として、まずは疋田雅昭『接続する中也』（平19・5、笠間書院）を挙げることができる。疋田は詩

人と詩篇との関係性を意識的に断ち切り、同時代の文学内外の様々な言説空間と詩篇との「接続」を試みた。また、敢えて「中也的問題」との「接続」により、中原の詩的出発を巡って議論を重ねてきた論考に異を唱え、従来の「物語」の否定を行ってみせた。それによって中原中也像や「物語」を「解釈の絶対的根拠にしようとする立場」を否定する姿勢には学ぶものが多い。しかし、論中では詩篇と中原との「接続」も行われている。疋田は「様々な矛盾やダブルスタンダード」とそれを呼び、解釈の可能性を探った意識的な行いであることを断っているが、詩を論じる上で中原中也という詩人像を無視できないことを暗に述べているように思われてならない。であれば、「物語」からの意識的な「切断」も「物語」を再生産することであつたと言わざるを得ない。

疋田が中原の詩篇と同時代の様々な言説空間との「接続」を試みたように、長沼光彦『中原中也の時代』（前掲）は、「詩作と感傷の関係」を頭から離れない問題として抱えた中原のダダ詩を同時代のセンチメンタリズム言説に対比させることより、従来は意味付け不可能とされた「ノート」詩篇の意味付けを試みた。「ノート」詩篇の再評価を行うことにより、「原始人」と共有された「感性」を表現するためのフォルムの追求がその後行われるようになったという指摘は本論文も賛同する。しかし、ダダ詩に見られる破壊と均整というパラドクスを中原の独自性や持つて生まれた資質として捉える点は、中原中也像や「物語」を特権化して詩篇を語ることに逆戻りする危険性を孕んでいて問題だと言える。これではダダの後、中原が求めた象徴もまた中原の資質へと還元されてしまいかねない。中原における象徴の問題は、広く同時代の文学が抱えた問題として考えられねばならないように思われる。それについては本論第Ⅲ部において論じる。

このように「物語」から距離を置こうとする論考に対して、「中原中也という詩人の存在が、彼の生きた時代との関わりのなかからまだ十分に捉えられていない」という問題意識から、同時代の詩壇と中原との関わりを積



極的に見出すことにより、従来の「物語」の刷新を図ったのが加藤邦彦『中原中也と詩の近代』（平22・3、角川書店）の試みであつた。加藤の問題意識は、中原の友人達により語られた不完全な、あるいは恣意的な中原中也像を「実証的な観点」から研究を重ねることにより「より確かな中原中也像」に改めることにあつた。中原が同時代に向き合うことで抱え込んだ問題を明らかにし、その問題を「日本近代詩人が直面した問題」へと敷衍することにより、「詩の近代」を問うことを加藤は行つた。しかし、「より確かな中原中也像」の確立が第一とされているため、詩篇の内実から中原の問題を抽出するという点では不十分な点があるように思われる。徹底された資料調査により実証的に構築された中原中也像が「より確かな」ものであるが故に、却つて詩篇の解釈を狭隘なものにしてしまうからだ。故に、加藤自身が「現代的な立場」から「中原中也の詩をどのように読むのだろう」と述べ、当該書の最後で詩篇読解を問題としたように、従来の中原中也という「物語」に縛られることなく詩篇の内実を問題とすることが、現在の中原中也研究には求められている。

同時代との関わりという点で加藤と問題を共有しながら、雑誌メディアと中原の詩篇との関係性を明らかにすることにより、「物語」に還元されない「新たな中原詩の解釈の可能性」を模索したのが渡邊浩史『中原中也——メディアの要請に応える詩』（平24・7、れんが書房新社）である。詩篇の解釈に中原中也像を持ち込むことに異議を唱え、中原の詩篇の新たな側面を導き出そうとする姿勢は本論文も踏襲している。しかし、その問題設定が「物語」を編んできた中村稔の「徹底討議 詩史としての中原中也」「ユリイカ」（平12・6）における発言に拠っていることには疑問を覚える。また、発表媒体を意識するあまり、詩篇がその性質に沿うように読解されているように見える点は、「物語」やメディアなどの準拠枠を定めてから詩篇の読解を行う方法が抱えた問題を露呈しているように思われる。

中原の詩篇と同時代との関わりを、詩人ではなく新興芸術に携わる人々との関わりに見出した権田浩美『空の歌——中原中也と富永太郎の現代性——』（前掲）は、中原の詩篇が人々に共有されることで「抒情の主体であった〈個〉の個性が失われ、最終的には無化透明化されてゆく過程」から逸脱するものを捉えようとした。そのため、「名辞以前」、「小児」、「死児」と変化して行く「〈幻視〉のイマージュ」に「現実」からの逸脱を見出し、それを獲得するに至る過程が論じられる。ダダから象徴への移行に表現主義を受容し、新興芸術と伝統的な象徴との間で揺れ動いていた中原が、新興芸術が志向したプリミティブなものを「〈幻視〉のイマージュ」として獲得することにより象徴のコレスポンダンスを抜け出し、「現代性」を得たと権田は指摘する。しかし、ここでも頭を擡げてくるのが、「〈幻視〉のイマージュ」を中原の「生得の感性からなるものである」と意味付けてしまう特権化された中原中也像である。当該書の書評で加藤邦彦<sup>(21)</sup>が「従来とはずいぶん異なる、わたしたちの知らない中原中也の姿」を評価しているように、権田の試みも中原中也研究の伝統である「物語」の生成と刷新、脱却というサイクルの中でなされたものであると言わざるを得ない。

以上のような基礎資料の整序と共に起きた研究の場における問題意識の変化により、様々な解釈を許容する柔軟な詩篇を前にして、中原を特権化し、その資質などによって意味付けを図ってきた従来の研究の再検討が訴えられるようになった。各論考における問題点はあるものの、近年の論考に関しては従来の「物語」と如何に距離を取って論を展開するかということが問題とされているように思われる。本論文でも、近年の論考における問題を引き継ぐ形で、詩篇の読解を介して「物語」が見え難くしていた中原の詩篇の姿を同時代の中に捉えることを試みる。その点で本論文も中原中也の研究史を問い直すうごきの上にあると行うことができよう。それは、中原の詩篇が如何なるものであったのか、ということを対象として検討する時期にようやく中原中也研究が差し掛か

ったことを意味している。そこで中原の詩篇を客観的に読み解き、研究の俎上に載せる方法が問題となる。

それは従来の研究史が問題としてきた中原中也像や「物語」を視座として詩篇を読解する方法では達成することはできない。なぜならば、虚像に過ぎないと北川が語ったように、中原中也という意味を持たない像を根據として詩篇を意味付けけるという方法がそもそも論理的矛盾を孕んでいるからに他ならない。

次節では、戦後大岡により立ち上げられる以前から語られていた和製ランボオとしての中原を検討することにより、中原中也像が時代特有の問題を背負わせられるべく恣意的に構築された虚像であることを確認する。戦前の和製ランボオとの切断を大岡が企図していたことを確認することが、戦後の新たな中原中也像を生み出した大岡昇平「中原中也伝」を次章で論じる上で有効だと考えられるためである。

### 第三節 戦前における中原中也像の生成

前節で確認したように、批評や評伝だけではなく研究にも大きな影響を与えていた中原中也像の原型は、戦前において「四季」派を中心とする詩壇により喧伝された和製ランボオにまで遡ることができる。「四季」（昭12・12）中原中也追悼号にて坂本越郎「中原中也を憶ふ」は次のように中原を語る。

彼の自我の問題はこの短かい追悼文で書くのをはゞからなければならぬが、彼の価値多い作品を通して彼が傾倒してゐたランボオの自我の拡充にまで達しようとし、遂に殆んど達したやうにも思はれる。日本の近代詩人として実に稀にみることである。

ここには、中原中也訳『ランボオ詩集』（昭12・9、野田書房）の刊行を背景として、ランボオと中原とを同

化して和製ランボオを作り上げようとした詩壇の企図を看取することができる。また、「ラムボオと中原君とは、その純情で虚無的な点や、我がままで人と交際できない点や、アナアキイで不良少年ぢみてゐる点や、特に変質者的な点で相似してゐる」と語った萩原朔太郎<sup>(22)</sup>による追悼文や、「彼にはあれを訳せずには居られない要因があつた」と語った高村光太郎<sup>(23)</sup>による追悼文でも中原はランボオと重ね併せられている。第一節で見たように、生前に詩壇から評価を受けなかったとされる中原は、その死後にランボオと重ねられることにより「ランボオを訳し、ランボオに私淑し、或ひは日本のランボオを以て任じてゐたかも知れない」「ランボオ的な詩人<sup>(24)</sup>」として詩壇に迎え入れられたのである。

立原道造<sup>(25)</sup>が「決して「対話」ではない、また「魂の告白」ではない」「完璧な芸術品」を作り上げた「中原中也に別離する」と語り、中原からの「別離」を宣言したことは有名である。この立原の言葉にランボオの作品を「対話の対蹠物」と捉えたジャック・リヴィエール<sup>(26)</sup>の言葉を重ねると、立原の「別離」は「ランボオ的な詩人」としての中原中也からの「別離」宣言として読むことができる。しかし、中原からの「別離」を宣言した立原を「今その遺風を世に永うする」「中原中也賞<sup>(27)</sup>」第一回受賞者に選定することにより、ボヘミアンな詩人としての「物語」を派生しながら「四季」派を中心に中原中也は和製ランボオとして強固に形象化されて行った。では、なぜ中原はランボオと重ねられねばならなかったのか。

アーサー・シモンズ／岩野泡鳴訳『表象派の文学運動』（大2・12、新潮社）の影響を受けた小林秀雄が、「生活」に拘泥する「実行家の魂」により「あらゆる変貌をもつて文明に挑戦」し、「芸術そのもの」の破壊者となったランボオを「人生斫断家アルチュル・ランボオ」（『仏蘭西文学研究』大15・10）で描いたことは広く知られている。しかし、日本におけるランボオ理解が深まるに従い、天才詩人というランボオ像は、理性的主体とし

ての「人間」という枠から逸脱し、近代に抗った象徴として理解されるようになって行く。「人間の道徳的感情や、尊敬や、社会的習慣などを全く理解」することなく、「我々全体に向つて憎悪の眦を向け、誰彼問はず、会ふ人毎に、復讐の必要を感じたかの如く」「人間」に抗い、「全く孤立してゐる」者<sup>(28)</sup>というのが当時の新しいランボオ像であつた。「人間」に対する反抗の象徴としてランボオが受容されていたことは、理性に支配された眼が見せる「外的世界を炭化する精神」によつて「永遠の反抗」をし続けるランボオを捉えた瀧口修造<sup>(29)</sup>にも看取することができる。

こうした近代に対する反抗の象徴としてのランボオ像は、リヴィエール<sup>(30)</sup>により形象化されたものであつた。

一言にして云へば、彼は社会連帯<sup>ソリダリテ</sup>の偉大な破壊者、至る所に、まづ智能の各部分間に、諸観念間に、またそれと同時に、世界の各部分間に、事物間に、再び孤独を導き入れる者である。彼はそれらのものをあらゆる関係から解放する。

理性では捉えられない「或る客体」を見るランボオが、日常の中で機能する言葉を捨て、それを表現する「言葉」を求めて「世界」の外側へと出て行ったことをリヴィエールは語った<sup>(31)</sup>。故に、ランボオは理性的主体同士の相互依存と相互扶助を原理とする近代の「社会連帯<sup>ソリダリテ</sup>」から逸脱した「孤独」な存在に他ならない。キリスト教的信条を規範とした合理性の上に成立する近代という「世界」——「或る客体」を見失わせ、隠蔽してしまう理性に支配された「世界」——への反抗は、そこで機能する「人間」という概念から逸脱した個を自覚させ、ランボオを「孤独」な詩人にする。このようなランボオ理解が最新のフランス文学研究の成果として受容され、借りの合理主義に基づいた「社会連帯<sup>ソリダリテ</sup>」を成立させていた日本の近代と、理性的主体であることを疑うことなく享受してきた自己に対する懷疑と問い直しを迫る象徴としてランボオは広まった。即ち、日本におけるランボオは、

リヴィエールによる理解の広がりと共に近代の体系に抗った詩人へと変化し、批評性を帯びるようになったのである。その受容の変化に、当時の東京大学文学部仏文科による象徴詩の研究と、その成果の一つである「ラムボオ研究」「新詩論」(昭7・10)が担った役割は大きい<sup>(32)</sup>。

リヴィエール『ランボオ』の訳者である辻野久憲<sup>(33)</sup>は、第一次大戦を経て(西洋の没落)に直面し、理性を偏重する既存の価値観の再検討を迫られた「現代フランス文学の当面の問題」を照射するランボオが、「今や私たちの間の問題ともならうとしてゐる」と語った。「私たちの問題」とは、第一次大戦と関東大震災、そして日中戦争へと向かう過程で、その綻びが露呈した日本における近代の限界に他ならない。それは、ランボオを同時代に問うことの意義を、辻野が閉塞した近代の超克に見ていたことを示している。

世界恐慌から昭和恐慌へと続く経済不況、満州事変や五・一五事件に顕著な国粹主義と同化したファシズムの台頭、それに伴う共産主義者の大量転向などを問題とした社会情勢の中で、従来の自我を支えてきた基盤を喪失し、自己という存在に対する不安を抱えた知識人たちの間で「シエストフ的不安」が流行する。周知のように、三木清<sup>(34)</sup>は、自明性を帯びた「日常的なもの」(「ひとが普通に現実と考へてゐるもの」)に抗い、日常性の背後に隠蔽された「リアリティ」(「絶対」)へと回帰することをシエストフの本質とした。また、河上徹太郎<sup>(35)</sup>は「この常軌の人間に対し、変則の人間といふのは「人間的に破滅した」(一四頁)存在であり、従つて観念の中にある人間的な調節作用を行使し得ぬ存在である」と述べ、シエストフが示した「観念の模型」を脱した「変則の人間」が、「観念の模型」に当てはめて既定された「人間」である自己に揺らぎを与えることを語った。シエストフが示した「常軌の人間」からの解放が、近代合理主義への反抗を介して、リヴィエールが描いた「孤独」なランボオに架橋される。それにより、ランボオの同時代性は明らかとなる。即ち、「人間」を成立させてきた

「<sup>ソリダリテ</sup>社会連帯」を喪失した近代の限界を自らの問題として抱え込まねばならなかった昭和10年前後の日本において、閉塞状況を打ち破る方法の一つがランボオの示した反抗だったのである。それは詩の場においても「日常性への抗争<sup>(36)</sup>」として現れている。

僕等の文学する詩は、人々がその安住の家をなくした不安の時代にのみ欲情される。詩と言はれる文学それ自体が、実に「日常性への抗争」を本質して居り、非日常なる言語によつて表現する文学なのである。そして不安の文学とは、それ自らまた日常性への抗争を精神してゐる文学に外ならない。即ち言へば、詩それ自身は実に「不安の文学」の高調された表象なのだ。

引用にて「日常性への抗争」を謳う萩原朔太郎は、「日常性」を左右し消費され行くジャーナリズムに対して「非日常的なアイデアやドリーム」を歌う抒情詩が持ち得た批評性について言及している。この主張は、「抒情の鍊金が即ち自我の鍊金」となっていたランボオの詩篇に「批評精神と抒情精神の本質的なアナロジー」を見出し、「現代詩の不振」打開を訴えた小林秀雄<sup>(37)</sup>にも通じている。

そこに「日常性」に抗い、理性の牢獄から抜け出して抒情したランボオを理想とした詩壇——特に「四季」を中心として「萩原朔太郎を取捲いて作り出した雰囲気」により、「行詰つた日本の自由詩に一つの新しい抒情詩体をつくり出すことに半ば成功を見せている」<sup>(38)</sup>詩壇——の狙いがあつた。即ち、理性を拒絶するランボオに宿る抒情性こそが、時代と共に行き詰まりを見せていた詩壇にとって好都合だったのである。故に、その死後、中原は和製ランボオに擬えられることにより、行き詰まりを見せていた近代超克のモデルケースとして装われたのである。それは和製ランボオとしての中原中也像が「不安の時代」の中で作り上げられた虚像であり、それに派生する「物語」がフィクションであることを意味する。このような虚像が、その時代の中で消費され、役割を果

たしていたのであれば問題はない。

しかし、宮本治<sup>(39)</sup>「\*いいだもも」が「絶対」を希求した詩人として中原を「歪んだランボオ」と称し、中原の詩篇を和製ランボオの「物語」の内に読んでいたように、戦前の閉塞した時代の空気が作り上げた中原中也像が戦後まで強い影響力を保っていたことは問題であった。

だからこそ、大岡昇平は「歪んだランボオ」という虚像により中原の詩篇が読まれることを拒み、戦後間もなくその矯正を急務として「中原中也伝」を執筆したと考えられる。また、大岡は「中原中也の思い出」「新文学」（昭24・2）で、富永次郎が描いた「髪を中世紀風のオカッパにし、ピエロの様なだぶだぶの上衣を着て、陶製のパイプをくわへて歩く、いはばオペラの「ボエーム」から抜け出たやうな」中原の姿を「『異常』の先入主」として抱いていたことを回顧する。このボヘミアンな中原の姿は、宇佐美斉<sup>(40)</sup>が「『詩人』のイメージを増幅する小道具」と指摘したランボオの肖像画を想起させる。即ち、大岡が抱いていた「『異常』の先入主」とは、ランボオ的な中原の姿に他ならないのである。以降の大岡によるエクリチュールでは、ランボオ的な中原の上に「平凡」な中原を上書きすることにより、中原とランボオとを繋ぐ線の切断が試みられている。

たとえば「中原中也とランボオ（上）」「新大阪新聞」（昭24・2・18夕刊）では、「彼はランボオよりもヴェルレーヌを愛してい、その詩も全体としてランボオ的というよりはベルレーヌ的である」と大岡は語る。ランボオと中原の繋がりを意図的に切断しようとする大岡の態度は、中原中也訳『ランボオ詩集』（昭24・2、書肆ユリイカ）の「解説」でも一貫され、次のようにランボオに対抗した中原を描き出した。

今日中原の名は、ランボオを翻訳したといふこと、早熟であつたといふこと、及そのボヘミアンの生活の伝説によつて、密接にランボオと結びつけられてゐるらしい。しかし彼は私が彼を知つた昭和三年頃から常に



ランボオに対抗して考へてゐた。

「密接にランボオと結びつけられ」た中原とは、戦前に和製ランボオとして「伝説」化され、「物語」により脚色された中原中也像に他ならない。それを打ち破るためにランボオに対抗した中原を繰り返し描き、中原中也像を生成し直すことから戦後の大岡の執筆活動は始められたのである。次章で考察する「中原中也伝」は、そのような態度によって執筆されていると考えられる。

以上のように、中原の没後まもなく構築された中原中也像は、虚像であるが故に容易に時代特有の問題を背負わせられ、特定の時代において意味を持つ偶像として機能させられてきた。故に、戦前の和製ランボオとしての中原中也像を払拭して大岡が再生産した中原中也像もまた、戦後という時代特有の問題を背負わせられているのではなからうか。

それを問うことは、現在まで効力を保つ中原中也像と「物語」とを特権化して詩篇の読解に用いることが、詩篇に虚構を重ねる行為でしかないことを明らかにすることに繋がる。像に合わせて詩篇は切り取られ、 unnecessary箇所は隠蔽される。しかし、そこにこそ詩篇読解の可能性は多く残されているように思われる。黒田三郎が中原批判で述べたように、中原の詩篇は詩人像という準拠枠を設けねば読み得ないものだとは思われない。「物語」へと回収されない詩篇の解釈作業と同時代状況との摺り合わせにより、これまで看過されてきた詩篇読解の可能性を探り、中原が詩作によって同時代の中に問うたものを明らかにするためには、中原の周辺状況を確認する作業も必要となる。前節でも述べたように、同時代の文学周辺の状況と中原が如何に向き合ったかを検証し、詩篇を同時代に差し戻すための基準を得るためである。

たとえば、本論第Ⅲ部では中原中也におけるヴァレリー受容を問題とする。中原中也とフランス文学の関連と

言えば、先に触れたランボオやヴェルレーヌの影響ばかりが問題視されてきた<sup>(41)</sup>。しかし、それらの詩篇との比較検討は宇佐見斉などフランス文学研究者の手によりなされてきたものの、日本近代文学研究の領域においては未だ十分に行われているとはいえない。そのため、昭和初期においてなぜランボオやヴェルレーヌなどのフランス象徴詩に中原が着目したのかという点は問題とされて来なかった。本論文ではその背後に大正末から昭和初期にかけてのヴァレリー受容との関連を想定するが、中原の日記や書簡の類にヴァレリーに関する直接的な言及が見られない。そこで一九三〇年前後の中原の周辺状況に着目し、中原がヴァレリーを受容する環境に身を置いていたことを明らかにすることにより、両者を繋ぐ線を紡ぎ出す必要がある。その際に中原中也が問題となるのであり、特権化された「物語」を詩篇に振りかざして読解するためではない。

#### 第四節 本論文の構成

本論文は序論、本論第Ⅰ部、第Ⅱ部、第Ⅲ部、結論という構成から成る。

序論では、第一章で述べた本論文の目的を達成する上で、解釈共同体に共有された中原中也像が、本来は戦後という時代の制約を受けて生成された虚像であることを確認する。そのために、第二章では、大岡昇平による青春の再発見が主題と解されている「中原中也伝」を、戦後のヒューマニズム昂揚を支えた〈近代的自我〉を批判する小説として捉え直すことを試みる。

まずは「奇妙な対照」に焦点を当て、「対照」の一方が「私」が眼にしてきた東京での「中原の幻影」、もう一方が「幻影」の下に隠された「事実」であることを明らかにし、後者が「詩」などの創作物の中にのみ表れる

中原にとっての「事実」であることを論じる。そして、「詩」から詩人の「心の状態」を読み取るというヴァレリーの方法の実践により描き出された中原中也という「人間」の在り方が、〈近代的自我〉を批判する『人間の学としての倫理学』（昭9・3、岩波書店）や『風土——人間学的考察』（昭10・9、岩波書店）、『倫理学 上巻』（昭12・4、岩波書店）により形成された和辻倫理学の「間柄」概念を援用しながら描かれていることを論証する。それにより、同時代の文学などが抱えた近代再考と問題を共有しながらも、〈近代的自我〉の確立による近代化を目差す傾向を批判する大岡の問題意識を捉え、中原が戦後における新たな自我確立のモデルケースとして提示されていることを明らかにしたい。それを前提として、本論文では、詩篇の読解に影を落としてきた戦後思潮の産物である中原中也像やその「物語」を外したところに浮かび上がる詩篇の相貌を追尋する。

本論第Ⅰ部では、ダダ習作期の「ノート」の詩篇が、理性の檻からの脱出を目論んだ同時代のダダ言説と連続する意識的な試みであり、単なる流行の影響ではないことを検証する。

第一章では、中原中也の評伝と結び付けられて長谷川泰子との恋愛を歌ったものと解されてきた「ノート」における「女」との恋愛をモチーフとした詩篇を対象として考察した。この実体験を外して詩篇を読解すると、「（頁 頁）」などの詩篇では、話者が「観念の恋愛」を放棄するきっかけとして「女」が登場していることが分かる。「ダダリスト」を自称する話者が、「女」との恋愛により「観念の恋愛」を放棄する姿勢に、論理的に物事を理解しようとする近代の理性信仰が生んだ偏向に対する批判が看取されるはずである。同時代では厨川白村『近代の恋愛観』（大11・10、改造社）を筆頭に恋愛論が流行し、教養主義の人格形成問題の材料として恋愛は論じられていた。「観念上の遊戯」と批判されたこの論理ゲームは、恋愛だけではなく人間の生命までも対象化し、観念化された対象と実生活との乖離という問題を招いた。哲学では早くからベルクソンや西田幾多郎により

理性偏重が批判され、文学ではダダがそれを担った。殊にダダを爆発する生命としたベルリン・ダダの紹介により、理性に支配された思考体系は穿たれ、人間の生命や感情そのものに肉迫することの必要性がより強く意識されるようになる。かかる同時代のダダ理解を下敷きに、「ダダイスト」を標榜する話者を通して「観念」の否定を歌うことから中原の詩作は出発したと考えられる。

第二章では、「春の夕暮れ」を取り上げ、ダダを介して対象そのものを追求する中原の意識が、理性では捉えられない「生命」の実存を説いたベルクソンへの興味となつて表れ、詩作に結実していることを論じる。純粹持續を志向することは、認識により世界を見る主体、即ち近代の理性的主体という概念の絶対性を疑うことでもある。故に「恋の後悔」において、話者は「エゴイスト」として自己を規定し直す。辻潤訳『自我経』（大10・12、改造社・冬夏社）を介して膾炙されたシュテイルナーを下敷きとした「エゴイスト」を標榜することは、理性による認識の限界とされた対象そのものを捉えようとする態度の表明を示しているように思われる。近代の限界に焦点を当てる同時代の思想を取り入れながら、理性的主体に囚われた自己の眼を疑い、認識の体系を無化したところで中原は詩作を試みていたのではなからうか。しかし、認識された対象を歌うことに他ならない詩作は、無意識の意識化というジレンマを生じることになる。

第三章では、このジレンマの克服を課題として、「認識以前」という場に存在する形而上の「詩」を言語表現の〈詩〉として歌うことの可能性を追求した中原の創作意識を問題とする。「古代土器の印象」では言語以前に存在する「認識以前に書かれた詩」が求められ、「（最も純粹に意地悪い奴）」ではそれを歌い得る「技巧」の獲得が詩作上の唯一の問題として求められる。高橋新吉は「発狂」を方法としてそれを実践してみせたが、中原はダダを通しては遂に具体的な「技巧」の獲得に到らなかつたように思われる。かかるダダや同時代の思想を介し

て、理性が支配する思考体系を否定し、「夢」のように無意識に存在する対象そのものを意識することを中原は学んだのではなからうか。

本論第Ⅱ部では、先のジレンマが克服される過程を「スルヤ」、「白痴群」掲載の詩篇から読み解くことを試みる。

第一章で取り上げた文語定型詩「朝の歌」「スルヤ」(昭3・5)は、中原の詩的出発を示す詩篇と解されてきた。そこで歌われるように、「朝」の目覚めに伴う認識の覚醒により、話者は現実世界と関係付けられる。しかし、それは同時に話者から「夢」を奪い、その痕跡の後に立ち尽くさせることでもある。詩作のジレンマを抱えた中原の創作上の問題とこの話者の姿は重なるように思われる。またそれは、詩の散文化をめぐる論争を展開するあまり、「夢」を歌うことを忘れた同時代の詩壇状況に対する批判としても読み得る。「形式の囚繋」からの解放を「新体詩界の真の革命」とした相馬御風<sup>(42)</sup>にも顕著なように、「口語自由詩」は日常の言葉をを用いた形式に囚われない詩形の中に感情を盛ることを目指した。しかし、形式律を廃した口語自由詩の「内在律」という理論が、「詩」の散文化問題を表面化した。それに伴い、先行し過ぎた詩論は実作と乖離し始め、「詩人は感情を失った」<sup>(43)</sup>という批判が示すように、却って「口語自由詩」の限界を露わにした。そこに「朝の歌」を置くことにより、「夢」を歌う方法を求めて「文語定型詩」を選択した中原の戦略性は明らかになるのではなからうか。しかし、「朝の歌」が寓意するように、「文語」の使用も「夢」を認識された対象として歌うことに他ならない。それを克服し得る表現の獲得こそ、大正期の「口語自由詩」が若い詩人たちに残した課題だったのでなからうか。

「朝の歌」と共に歌曲として歌われた「臨終」もその課題に応じる試みとして位置付けられるように思われる。

この音楽への接近は、一九二七年のベートーヴェン没後一〇〇年祭を契機に急速に広まった、直接的な感情表現として音楽を捉える最新の理解に拠るものである。評論「生と歌」「スルヤ」（昭3・10）にて「叫び」としての感情をベートーヴェンの音楽の中に見出したように、最新の音楽理解の援用をもって〈口語自由詩〉の課題に中原は応じようとしたのではなからうか。

第二章では、詩篇に詠われた「夢」を視座として読解することにより、「白痴群」同人の評論や詩篇、小林秀雄「様々なる意匠」「改造」（昭4・4）に顕著な近代の理性信仰に対する反省に呼応する詩篇として「詩友に」、「寒い夜の自我像」「白痴群」（昭4・4）を位置付けることを試みる。「詩友に」、「寒い夜の自我像」の両詩篇に歌われた「魂」やそのはたらきを示す「心」への回帰は、形骸化した〈口語自由詩〉に対する中原の詩観や詩作態度の表明だと考えられる。理性的主体であることが見失われた「心」や「魂」を取り戻そうとする話者を通して、「知的万能に対する懐疑」<sup>(44)</sup>に連なる問題を抱えながら、理性偏重の「近代病」を患った時代と文学に対する処方箋を中原は示していたのではなからうか。そして、それは同時代のフランス象徴主義の最新理解と呼応する問題でもあった。

本論第Ⅲ部では、第Ⅱ部で明らかになる「夢」をめぐる中原の態度が、同時代のフランス文学受容における問題を共通基盤とする場において獲得されたものであったことを「生活者」、「白痴群」掲載詩篇の読解を通して論じる。一九三〇年前後は、萩原朔太郎によって一応の完成を見た〈口語自由詩〉への欺瞞を若い詩人たちが主張した時代であった。それは二〇年代以降のフランス本国におけるランボーやヴェルレーヌ等の全集刊行の成果を踏まえた解説の類による象徴主義理解の深化、殊に一九二四年に上梓されたヴァレリー『ヴァリエテ』の輸入による「精神の危機」を問題としたフランス文学／詩学に対する意識の高揚を背景とする。「詩と詩論」の動向

と結び付けてこの傾向はしばしば論及されるが、その背後で当時の東大仏文の辰野隆研究室が担った役割は看過できない。中原が小林秀雄を介して佐藤正彰などに接近したことも、象徴主義が孕む問題に関する最新の成果を共有し、以て新たな詩の可能性を見出すことを目指してのことであつたと言えるのではなからうか。

第一章では、まずは中原がヴァレリーを軸とした最新のフランス文学研究の成果を受容し、そのエッセンスを十分に吸収し得る環境に身を置いていたことを確認する。その上で、詩句レベルでヴェルレーヌの影響が指摘されてきた「春の夜」「生活者」(昭4・10)を取り上げ、詩人としての資質の共鳴と解されてきた中原のヴェルレーヌ受容を、詩作に対する認識変容に関わる問題として捉え直すことを試みる。そして中原の読書録に見られるメッサン書店版ヴェルレーヌ全集刊行に伴う翻訳や解説を視野に入れ、ヴェルレーヌに学んだ陶酔を「夢」を歌う方法の一つとして中原が獲得したことを明らかにしたい。かかる陶酔の在り方は、ランボオの「ヴォワイヤン見者」としての詩人の態度とも通底しているように思われる。

第二章では、「修羅街輓歌」「白痴群」(昭5・1)に歌われた「心」へと回帰してゆく過程が寓意するものを対象として論じる。ヴァレリー受容により意識化された「精神の危機」を用いて近代の理性偏重を批判した「白痴群」や「文学」同人の言説を、「心」へと回帰する過程を歌う「修羅街輓歌」に重ね合わせることにより、フランス詩学に触れた若い世代の詩人・作家たちに共有された基盤の上に当該詩篇が歌われていることを明らかにしたい。それにより「修羅街輓歌」は、認識では捉えられない自らの「心」を歌う方法獲得の意識的な営みとして位置付けられよう。

結論では、「盲目の秋」「白痴群」(昭5・4)に触れながら、本論文で明らかにする表現の限界と理性偏重の近代の限界とを自らの詩作に関わる問題として抱えた中原が、如何にその問題に決着を付けて詩を歌い得たのか

を探りたい。

以上の考察により、本論文では、中原の初期詩篇に見られる創作意識が決して中原固有の問題へと回収される特殊なものではないことを明らかにする。そして、一九三〇年前後に詩作された中原の詩篇が、理性的主体に侵された自らの思考を疑い、自己の内なる領域に存する「夢」を歌うことにより、限界が見え始めた近代に反抗した詩人として中原を位置付けるための論証を行う。それにより、従来の中原中也像や「物語」によって隠蔽されてきた中原の詩篇の可能性を追求したい。

#### 【注】

(1) 『新編中原中也全集 第二巻／詩Ⅱ 解題篇』（平13・4、角川書店）によれば、「ノート1924」には大正13年春から昭和3年（推定）までに制作された草稿が記されている。内訳は51篇の草稿詩篇と5篇の断片に加え、ランボオ／上田敏訳「酔ひどれ船」『上田敏詩集』（大12・1、玄文社）の筆写稿が1篇となっている。

「酔ひどれ船」の筆写と断片5篇が大正13年に記されたと推定されることと中原の「詩的履歴書」（昭11・8制作の草稿）に見られる「大正十三年夏富永太郎京都に来て、彼より仏国詩人等の存在を学ぶ」という記述とを併せて、解題は「大正一三年当時の富永太郎及び彼を中心とする文学仲間と、中原との交遊がどのようなのであったかをよく示している」と言及している。中原の興味の変遷を「ノート」が示している点で、本論文が問題とする中原におけるダダから象徴主義への移行と「ノート」は深く連関していると考えられる。

(2) 「詩人中原中也」「文芸都市」（昭3・10）

(3) 近年になって長沼光彦『中原中也の時代』（平23・2、笠間書院）や権田浩美『空の歌——中原中也と富永太



- 郎の現代性——』(平 23・10、翰林書房)などによって、同時代と中原との関わりが論じられるようになった。
- (4) 「大正一四年二月二三日 正岡忠三郎宛書簡」『新編中原中也全集 第五卷／日記・書簡 本文篇』(平 15・4、角川書店)
- (5) 「中原中也とその時代」『昭和文学の一側面——詩的饗宴者の文学』(昭 52・12、明治書院)
- (6) 中原フク述／村上護編『私の上に降る雪は——わが子中原中也を語る』(昭 48・10、講談社)、長谷川泰子述／村上護編『ゆきてかへらぬ——中原中也とその愛』(昭 49・10、講談社)に見られる当事者の言葉や、吉田瀬生『評伝中原中也』(昭 53・5、東京書籍)、秋山駿『知れざる炎——評伝中原中也』(昭 52・10、河出書房新社)、佐々木幹郎『中原中也』(昭 63・4、筑摩書房)など資料調査に裏付けられた評伝を指す。
- (7) 大岡昇平「あとがき」『中原中也』(昭 49・3、角川書店)
- (8) 河上徹太郎「あとがき」『わが中原中也』(昭 49・8、昭和出版)
- (9) 佐古純一郎「中原中也覚え書」『純粹の探究』(昭 26・12、甲陽書房)
- (10) 「新潮」(昭 41・1)
- (11) 「大岡昇平と中原中也」『国文学 解釈と鑑賞』(昭 41・7)
- (12) 埴谷雄高・大岡昇平「Ⅷ「近代文学」の創刊と第一次戦後派」(『二つの同時代史』前掲)
- (13) 初出は「世界」(昭 31・5)、引用は『朝の歌(中原中也伝)』(前掲)による。
- (14) 『中原中也の世界』(昭 43・4、紀伊國屋書店)
- (15) 「言葉なき歌」初出は「ユリイカ」(昭 47・10、原題「中原中也論」、引用は『言葉なき歌』(昭 48・1、角川書店))

- (16) 『『山羊の歌』の叙情』『中原中也』(昭49・9、講談社現代新書)
- (17) 「日本の詩に対する一つの疑問」、初出は『荒地詩集 1954』(昭29・2、荒地出版社)、引用は中村稔編『中原中也研究』(昭34・4、書肆ユリイカ)による。
- (18) 「序説」『中原中也の世界』(前掲)
- (19) 昭9・12〜昭10・3制作推定の草稿。引用は『新編中原中也全集 第四卷／評論・小説 本文篇』(平15・11、角川書店)による。
- (20) 「大岡昇平『中原中也』と中原フク『私の上に降る雪は』」「世界」(昭49・8)
- (21) 「書評 権田浩美著『空の歌 中原中也と富永太郎の現代性』」『日本近代文学』(平24・5)
- (22) 「中原中也君の印象」「文学界」(昭12・12)
- (23) 「夭折を惜しむ」「歷程」(昭14・4)
- (24) 神保光太郎「『山羊の歌』「在りし日の歌」に就いて」「四季」(昭13・5)
- (25) 「別離」「四季」(昭13・5)
- (26) 「第二部 I」ジャック・リヴィエール／辻野久憲訳『ランボオ』(昭11・4、山本書店)
- (27) 三好達治「中原中也賞」「四季」(昭13・5)
- (28) 中島健蔵「ランボオ論覚書 ジャク・リヴィエール」「新詩論」(昭7・10)
- (29) 「アルチュールランボオ 地獄の季節(小林秀雄氏訳)」「詩と詩論」(昭6・1)
- (30) ジャック・リヴィエール／辻野久憲訳『ランボオ』(前掲)
- また、大岡昇平／埴谷雄高「Ⅱ大正から昭和へ」「二つの同時代史」(昭59・7、岩波書店)にて、大岡はリ

ヴィエールに基づく「ボードレール、ランボオの新しい読み方」の、当時東大仏文の連中がやり出した」と回顧する。

- (31) 久保昭博『表象の傷——第一次世界大戦からみるフランス文学史』（平23・3、人文書院）は、*man*誌上においてリヴィエールが示したのは、ランボオによる「世界」「人間」への反抗を通して表れる絶対的な「客体」の存在であったと指摘する。

- (32) 辰野隆は「ラムボオ研究」を初出とする「アルチュール・ランボオ」では見られなかった「限りなく孤独な魂に満載せる、人間への憎悪である」という言葉を、『え・びやん』（昭8・4、白水社）で補訂している。大正末から昭和初頭にかけて東大仏文で行われた象徴詩の研究の根柢にポール・ヴァレリーの影響があったことを、本論第Ⅲ部では中原のフランス文学受容に関わる問題として追究する。

- (33) 「後記」ジャック・リヴィエール／辻野久憲訳『ランボオ』（前掲）

- (34) 「シエストフ的不安」「改造」（昭9・9）

- (35) 「レオ・シエストフについて」『虚無よりの創造』（昭9・7、芝書店）

- (36) 萩原朔太郎「詩と不安の文学」（『東京朝日新聞』昭9・11・17～19）

- (37) 「現代詩の問題」「俳句研究」（昭11・8）

- (38) 百田宗治「詩壇の現状と新動向」「新潮」（昭11・5）

- (39) 「中原中也の写真像」「向陵時報」（昭21・6・22）

- (40) 「中原中也とランボオ」『中原中也とランボオ』（平23・9、筑摩書房）

宇佐美は、このランボオ像が「アルチュール・ランボ」『表象派の文学運動』（前掲）掲載の「*エル*レンの描いた

ランボ」の影響下にあることを指摘する。

- (41) 平井啓之「わが中也論序説」『テキストと実存』（昭63・12、青土社）にて、「中也は、ボードレールⅡヴェルレーヌⅡランボー、それにマラルメの、フランス象徴派の気圏のさまざまな本質性を、何らかの形で、すべて引き受けざるを得なかった、稀有の日本詩人である」と位置付けている。

- (42) 「詩界の根本的革新」「早稲田文学」（明41・3）

- (43) 井上康文「詩を失つてゐる詩人」「新潮」（大14・5）

- (44) 河上徹太郎「シェストフ的不安」「新潮」（昭28・4）

## 第二章 大岡昇平「中原中也伝」論

——〈近代的自我〉批判の小説としての試み——

## 第一節 はじめに

「中原中也伝——序章「揺籃」——」（「文芸」昭24・8）を含む大岡昇平の中原中也に関するエクリチュールは、埴谷雄高<sup>(1)</sup>が「中原中也は大岡昇平がいろいろ書いたからこんなになつたというのが定説になつてゐる」と語るように、戦後における中原中也受容において大きな役割を担ってきた。そして、その試みは、「私自身の青春をたしかめるためにも、中原中也と共に、富永太郎の生涯を検討する必要があるのだ<sup>(2)</sup>」という大岡の自己言及を抛り所にして、「もともと彼の中原論は、自らの青春期を究明することから出発していた」という佐々木幹郎<sup>(3)</sup>に顕著なように、中原を紹介した大岡自身の青春再発見の物語として理解されてきた。「詩人——わが師わが友・4——」（「新潮」昭28・11）「\*以下、「詩人」においても、大岡は次のように自己言及する。

復員してから中原の伝記を書こうと思ひ立つたのは、スタンダーलなどに浮かれてないで、中原に会つた頃の自分から検討してみようと思つたからである。

ここで大岡は、「中原中也という人間」が僕には理解し切れないという「伝記作者」としての限界から、これまでの伝記を自己の青春再発見の物語に読み替えてみせた。故に、「詩人」に大岡の創作意識の変容を看取し、それ以降のものを青春再発見の物語として読むのであれば先行論にも首肯できる。しかし、「詩人」以前に発表されたものまでを含めて、一貫して大岡の青春再発見というモチーフに支えられているとする指摘には疑問が残る。そこで本章では、「詩人」以前に発表された「中原中也伝」が、如何なる創作意識に従い、何を問題としながら執筆されたのかということを明らかにしたい。

これに当たり、「中原中也伝」執筆開始の時期に綴られていた「疎開日記」<sup>(4)</sup>「昭和二十二年一月十七日」の記

述は示唆に富む。

九―十二日。中原の家。僕の中原に関する考えは変わった。河上に「思い出」撤回を申し出る。(中略)中原は少年時代より書かないこと。中原があんなに望んでいた「読まれる」ことがやっと実現したのに、今更彼がどんな変な男だったか、証明して見せて何になる。

「中原に関する考え」の変化が、「中原中也の思い出」(「新文学」昭24・2)までのエクリチュールと「中原中也伝」とを明確に分けているように思われる。中原家における大岡の実体験は、「中原中也伝」において「私の彼に対する考へ」が変わった出来事として語り直され、これまでの中原の印象が私の中で一瞬にして覆されたきっかけとなっている。そして、虚像を抱いたまま交友を続けていた中原との歳月に対する「悔恨」を動機として、私が抱いてきた奇怪な「中原の幻影」と「奇妙な対照」をなすことになるもう一つの中原の姿を発見して行く物語として「中原中也伝」は執筆されている。

それを可能としたのは、戦場で「死に直面」した私の内的変化であった。

しかし私も四十を過ぎて、自分を知らないことがあまり気にかゝらなくなった。例へば前線で死に直面しながら、私は絶えず呟いた。「未だ生を知らず。いづくんぞ死を知らんや」かういふ不安定の心掛で、私が戦場をくぐり抜けて来られたとすれば、どうして現在平穏な市民生活をそれでやつて行けないことがあらう。

あとはすべて思想の贅沢である。

『論語』「先進篇」の引用が意味するように、常に死に直面しながらも死を考えないという「不安定な心掛」で戦線を駆け抜けてきた体験に比べれば、昔日の私がとらわれていた「自分を知らないこと」などは取るに足らない「思想の贅沢」でしかない。この戦争体験による私の内的変化は、自己を見出せないでいた焦燥から、強固

な自己を持った中原の「自分と同じように不幸になれ」という言葉の意味を理解することなく、ただ反目したかつての自身を省みさせる。かかる内的変化が中原に向き合う私の意識を変化させたからこそ、中原家において写真で「十年振りで見える中原の顔」に、以前とは異なる中原の姿が発見されたのである。

また、「中原中也伝」では、「中原らしい」という私の主観や旧友としての特権的な「記憶」を頼りに中原を描き出す手法ではなく、読解された詩篇の中に中原を見出す手法が採られており、中原を語る手法も「中原中也の思い出」などとは異なる。この手法の変化は、「奇妙な対照」を打ち消して行く「中原中也」の内容と密接に関わるように思われる。

以上の内容と手法とに関わる二点に着目して読解することにより、戦後という状況で大岡が「中原中也」を執筆した意図を明らかにし、大岡の青春再発見の物語と評されてきた「中原中也」を位置付け直してみたい。

## 第二節 「奇妙な対照」の正体

「中原中也伝」において、「中原の不幸」が人間存在の根本に関わる問題であるかということと、「彼の不幸な詩」が人々に共感される理由とを究明するために、中原の郷里湯田を私は探訪する。その成果として、「伝説」により象られてきた「中原の幻想の奇怪さ」と「奇妙な対照」を成す、故郷に発見された平凡な中原の姿が明らかになる。

中原家訪問の際、私は「殺風景な木造平屋の洋館」の「投げやりな無雑作な外観」と「豊かさ」を湛えた母屋の内部との差異を看取し、それが東京で見てきた中原の「奇怪」な外貌と「鷹揚」な内面との「奇妙な対照」の



原形をなしていることに気付く。この対照は、「宗教的目醒」に関して、中原が私に語った冷静な「親鸞の人と信仰に関する解釈」と、「家人」から伝え聞いた「素朴な熱狂」との隔たりとしても表されている。殊にそれを印象付けているのが「少年中原の筆跡」である。

私はこの幼稚ながら一種の正確さの現はれてゐる少年中原の筆跡に、彼がその不幸と混乱に満ちた生涯を通じて失はなかつた健康な節度ある精神を窺ふのが楽しい。(中略)そして青年になつてからも、彼の筆は堅苦しいほどきちんとした手本的な正確さを持つてゐて、それは彼の無雑作なボヘミアン風の生活態度と奇妙な対照をなしてゐた。

ここでは、人間の内面を象徴する「筆跡」に現れた中原の「健康な節度ある精神」により、「ボヘミアン風の生活態度」が振る舞いであつたことが明らかにになる。内面の健全さとは対照的な振る舞いが、私に「中原の幻想」を抱かせていたのである。それは、中也鷗外命名説などの「伝説」を作り上げていた中原の姿にも看取される。ここで重要なのは、長年に渡つて私が抱いてきた「中原の幻想」が、「いつも自分が他人に誤解される」という恐れから、過剰な自己表現を求めた中原が選んだ方法であつたことに私が気付いたことである。それにより、中原という人間の二面性が何に起因するのかを追求し、「中原の不幸」の正体が探られて行くことになるからだ。

そこで、「挿話」として中原が語っていた「内心の優しさを隠す仮面」により志を遂げた「父の姿」に酷似した中原の姿に私は着目する。自らの力だけで医者として立身出世した「父の姿」は、自分が如何なる人間であるかを証明すべく詩人として立とうとした志が挫かれそうになった際に中原を力付ける反面、明治の出世主義を植え付けながら、詩人として立志すべく中原の「内心の優しさを隠す仮面」を必要以上に迫るものでもあつた。即ち、「父の姿」を自己に重ねて詩人として立たねばならなかつたことが、中原の内なる「静かな血」を外向き

の「荒い血」で装わせ、私に奇怪な「中原の幻想」を見せていたのである。「父の姿」が中原に強要した「荒い血」の「仮面」こそ、「奇妙な対照」の一端をなす奇怪な「幻想」の正体に他ならない。換言すれば、「父の姿」は「内心」の表出を中原から奪うことでもあったと言えよう。

一方で、中原が「決して語らなかつた」という「仮面」の下に隠された「静かな血」（Ⅱ「内心」）は、「健康で節度ある精神」を保つ「筆跡」や、「静かな制御された不幸」を込めた「中学二年」の「短歌」などに刻み込まれていた。詩人としての「存在理由と価値」を氣にした中原にとって、「詩」ほど「整然たる節度」を保ち、本来の自己を表出する場はなかつたのである。故に、「奇妙な対照」の検討を以て、「仮面」の下に隠された中原の姿が「詩」に顕現していることに氣付いた私は、「詩」の中に中原を積極的に見出そうとする。

先述したように、それには中原を見る私の内的変化が必要であつた。戦争体験を含む「十年」の歳月が可能にしたのは、中原の「仮面」に囚われたかつての私には掴むことができなかった中原の実像とその「不幸の詳細」へと眼を向けることであつた。この内的変化を経た私により、「中原の幻想」が打ち消され、「詩」の中に事実（Ⅱ中原の「ほんとうの姿」<sup>(5)</sup>）が再発見されて行くことになる。

「仮面」でしかない外部から中原を描写するのではなく、中原の「心の状態」を示した「詩」の読解により、「仮面」の下に隠された中原という人間を内側から捉えようとする私の方法は、「疎開日記」「一月十七日」の項に見られる次の記述と深く連関しているように思われる。

ヴァレリー『詩について』（佐藤正彰訳）一九三五年頃、彼は二十年代から行われた伝記的批評に対して苛立っている、これは正しい。中原の同じ頃の日記との類似に驚く。これは同じ時代に、偶然違った土地に発生した正しい意見だ。

外部情報でしかない「伝記的批評」の利用により、詩篇の理解に歪みが生じてしまうことに対する批判を大岡が肯定している箇所に注目したい。右の「正しい意見だ」という言葉は、詩人の実像には詩篇読解を介してのみ触れられるとしたヴァレリーや中原が示した態度を「中原中也伝」執筆当時の大岡が創作上の理念としていたことを示している。大岡が賛同した「意見」をヴァレリー<sup>(6)</sup>の言葉で確認してみたい。

詩人の生涯や恋愛や意見や、彼の敵味方、彼の誕生と死亡などを云々するのは、われわれが彼の詩篇の詩的認識の中かなり進んでからのことで沢山だらう。即ち、われわれの声、われわれの理智、及びわれわれの感性の全発條が遂に合成されて、作者の創造行為に強力な生命と現在とを与へるやうになる態にまで、われわれ自らが書かれた事柄の道具となり終わつた暁こそ、始めてその時機であらう。

ヴァレリーは、読み手である「われわれ」に「最も純粋な自己放棄」により詩篇に深く沈潜し、詩人の「詩的認識」に肉迫することを求めた。詩人が日常を「詩的認識」して捉え直した世界を歌った詩篇を読解するという行為に、外部情報たる「伝記的批評」の入り込む余地はない。こうした読解の上での態度を「正しい意見」と肯定したところに、「中原中也伝」における中原描出の手法は萌芽している。故に、「中原中也伝」後半は、中原の詩篇を読解し、その「詩的認識」された世界に沈潜することにより、日常の言葉では語られなかった「仮面」の下に隠された「静かな血」を捉えることに費やされているのである。

### 第三節 再発見される中原中也

「中原中也伝」では、十二篇の詩篇、「末黒野」掲載の六首の短歌、断片「一つの境涯」がブロック引用され、

それらの作品の読解を通して中原が再発見されて行く。

殊に「あゝおまへはなにをして来たのだと……」という「帰郷」の一節は、序盤の「私の彼に対する考へが一瞬间にして変つた」という言葉のあと、中原が「生涯を自分自分であるといふ一事に掛けてしまつた人」であつたことが証明された終盤に引用され、額縁小説のように「帰郷」を枠として「中原中也伝」は語られている。序盤の引用では「自分を知らない」ことから中原を正しく理解できないでいた私に向けて、そして終盤の引用では「いつも自己を取り返さざるを得なかつた」中原に向けて「あゝおまへはなにをして来たのだ」という言葉は投げかけられている。即ち、「帰郷」の引用は「中原中也伝」が二つの物語を孕んでいることを示している。一つは見えてきたような過去の私が克服される物語であり、もう一つは詩篇の中に中原が見出されて行く物語である。では、後者において、中原は如何なる相貌を以て再発見されたのであろうか。

先ず、詩篇「少年時」に「失はれた希望に対する哀惜」が読み取られ、「希望」を奪われた中原が描出される。「少年時」に歌われた「少年」の姿は「諸々の希望を粉碎した世間に抗議する現在の彼の反映」と解され、それを歌うことにより「希望」を奪われる以前の自己へと回帰しようとする「現在の祈願の象徴」として読まれている。詩篇「少年時」に看取された「失はれた希望」とは、詩篇を歌った当時の中原が見失っていた「希望」、即ち「自分自身であること」という自己の存在意義に他ならない。

続いて引用された詩篇「つみびとの歌」が示すのは、「驕慢」を戒める「教師」やそれに協力した「母」により、少年時の中原から「希望」が失われ、自己が奪われた過程であつた。そして、周囲の大人の手から自己を取り戻し、「自己の力の意識」に立ち戻らねばならなかつた中原の姿が詩篇に発見される。

彼の不幸は世間に傷いたその仔細にあるのではなく、いつも自己を取り返さざるを得なかつたといふことに

あつた。そして相変らずそこから出直して、同じ傷を受けなければならなかつたといふことにあつた。

「大人」の手により奪われた自己の存在証明を取り戻す行為の繰り返しに「中原の不幸」の原型を見出した私は、中原の詩篇に特徴的な幼年期の「追想」が自己を奪われることから逃避する場であつたことに気付く。

そして、大人との関わりが生じる以前に体験された「童話的な自然」に逃避するべく、年を重ねるに連れて、より幼い頃の「追想」が歌われるようになる。それを踏まえて詩篇「三歳の記憶」では、「ひと泣き泣いてやつたんだ」という虚構的な「三歳の記憶」の中に退行し、「人間の最も純粋な行ひ」である泣くという「無償の行為」に喜びを見出した中原の心情が読み取られる。この幼少期の虚構の中に発見された中原の姿こそ、詩篇に刻まれた事実であり、「仮面」の下に隠された中原の「静かな血」に他ならない。現実に対抗する「詩の世界」への沈潜によって自己を取り戻そうとする行為の繰り返しは、やがて自身の幼年期の「追想」では補い切れなくなり、晩年の中原は「わが子の影像の裡」にも「自分自身であること」を探し求めねばならなくなる。

子供のすることゝ自分を愛することの区別がなくなつた状態、子供の姿が疑ふべくもない自己の現在の姿であり、同時にその悔恨の象徴でもあるさういふ心の状態、しかも自己の死を予感したやうに、子供の死を予感せざるを得なかつた心の状態、その心の前で子供が実際に死んでしまつたとすれば、こゝにはたしかに人を発狂させるに十分ではないが、必要なだけの条件がある。

「子供の姿」と「自己の現在の姿」を重ねていた中原にとって、「たゞ子供を眺めるのを楽しむ」という接し方は、その姿の中に自己を取り戻そうとする行為の一環であつた。詩篇「花と赤ん坊」に歌われた「菜の花畑で眠つてゐる」「赤ん坊」が、遂に「赤ん坊」にまで退行した「中原自身」であると読解されているように、詩篇のみならず現実においても、中原にとって「子供」や「赤ん坊」は自身を投影する対象となっていた。だからこ

そ、長男文也の死は愛児の身に起きた現実的な死であるのみならず、自己を見出す場としての「子供」の喪失でもある。中原から「希望」が二重に奪われることを意味した。

以上のように、詩篇の読解により私が再発見したのは、生涯を通してアイデンティティーを取り戻し続けねばならない「不幸」を背負い込んだ中原の姿であった。ここで重要なのは、自己を奪う大人や「世間」に抗うことにより中原の自己同一性が保たれ、その人間が形成されていることである。故に、小説終盤では中原という人間が如何にして形成されたのかという問題の解明が試みられている。

大岡が撤回を申し出た「中原中也の思い出」と「中原中也伝」との違いは、ヴァレリーにヒントを得た手法の実践と中原という人間の形成の考察により、「中原中也伝」が単なる私の回想になることが意識的に避けられている点にある。先行論は大岡による青春再発見という物語に引き摺られるあまり、小説終盤における考察部分を看過してきたように思われる。寧ろ、中原という人間が何に起因して決定されたかを追究する終盤部にこそ、「中原中也伝」の主題があり、大岡の意図があるように思われる。

私による考察は、中原の故郷を取り巻く「小さな谷」の環境を詳細に捉えることから始められる。北の「日本海」からの「霧と寒気」による「威容」を、南の「瀬戸内海」からの「温暖」かつ「柔和」な気候が中和し、冬であるにも関わらず「暖かい風」が吹く「谷」の環境に私は「心のみ浮き浮き」とする印象を覚える。

しかし、中原が「八才から十七才まで生きてゐた」という事実をこの環境に認めることはできても、中原という人間がその環境に直接起因して形成されたという確証を私は見出すことができない。即ち、「揺籃」のように幼少期の中原を包み込んだ「谷」は、中原という人間の決定条件とはなり得なかったのである。それに気付いた私は、人間の形成と環境とを直接的に結びつける環境決定論を否定し、次のように「中原中也伝」を結ぶ。

しかし自然は人より先にあり、人を取り巻き閉ぢ込めてゐる。或る時中原が故郷の自然に見出した意味が何であれ、それは彼の人間の受動的な部分、つまり情念に痕跡を残してゐた。彼の詩にある一種の優しさと親しさは、湛野川の瀬音と姫山の曲線であつた。環境が人間を決定するのはこゝまでである。

人間を決定しない「谷」の環境の代わりに着目されたのが、慰安的な「谷」において中原に「闘ひ」を強いた「人間的雰囲気」であつた。

近代化により、名ばかりを官僚制と変えた「封建主義」を色濃く残していた「地方政治の中心」であつた「山口市」の傘下にあつて、旧弊の立身観による「理想主義」を抱いていた「両親」や他の大人たちは、子供の教育においても「封建の戒律」を強いることしか術を持たなかつた。中原の故郷に私が看取したものは、「少年の感覚」を抑圧することにより、「自分自身であること」を奪い取る地方社会の閉塞的な「人間的雰囲気」の力学であり、その影響下で常に自己を取り戻すための反抗を意識せねばならなかつた「中原の不幸」であつた。「封建の戒律」に縛られた「人間的雰囲気」が支える地方社会への反抗が、中原を「生涯を自分自分<sup>ママ</sup>であるといふ一事に賭けてしまった人」に仕立て上げ、その人間を決定したのである。即ち、私が再発見したのは、個人を支配する社会の「人間的雰囲気」に抗うことにより「自分自身であること」を確立した人間としての中原の姿に他ならなかつた。

#### 第四節 和辻倫理学

社会の圧力に抗うことにより中原という人間が確立されたように、個としての人は他者との連関の中に存在し、

人と人が互いに連関しようとするところに社会というコミュニティは生じる。このような「間柄」<sup>(7)</sup>を生じる運動の総体として人間の形成を説いたのが和辻哲郎であった。

『風土』の「モンスーンの風土の特殊形態」にて、和辻は「人間の第一の既定」を次のように定義する。

人間の第一の既定は個人にして社会であること、即ち『間柄』に於ける人であることである。従つてその特殊な存在の仕方はまづこの間柄、従つて共同態の作り方に現はれてくる。

人間は「個人」と「社会」という二つの側面を根本的に有する存在である<sup>(8)</sup>。「個人」とは自己を埋没させる「社会」に抗うことにより生じ、「社会」とは「個人」と「個人」とが互いに関わり合う「間柄」の中に生じる。即ち、「個人」は「間柄」の否定として、「社会」は「間柄」の肯定として現れる人間の側面なのである。

そして『『人間』は単なる人でもなければまた単なる社会でもない』<sup>(9)</sup>と述べ、「個人」と「社会」との両側面が均衡を保ちながら発展することにより人間が形成されることを和辻は説いた。故に、客体として存在する「自然環境」ではなく、人間と人間とを繋ぐ「間柄」であり、「間柄」としての人間が自己了解される空間として「風土」<sup>(10)</sup>が重視されたのである。そこに時間との関わりにおいて現存在たる人間を説いたハイデガーの限界を超越しようとした和辻の企図を窺うことができるが、ここでは和辻が「間柄」を前提として人間を説いていたことを重視したい。

また、「間柄」により存在する人間の「共同態」の秩序として和辻は「倫理」を想定した。たとえば、「共同態」の中に実現される「道義」や「人間の道」として「倫理」が説かれた<sup>(11)</sup>ように、「倫理」は「間柄」としての人間の決定条件に他ならなかった。「倫理」によって「共同態」が規定されるため、そのコミュニティにおける人間の決定に「倫理」は多大な影響を与える。裏返せば、「共同態」における「倫理」の否定により「個人」



であることは可能となり、「個人」は「間柄」の否定によって相対的に確立される。即ち、絶対的な「個人」を認めない和辻の「間柄」理論は、「個人」を絶対化した近代個人主義への批判を意味した。

かかる和辻が示した人間の在り方と、「中原中也伝」にて大岡が示した中原という人間の在り方とは非常に近似しているように思われる。

「間柄」により形成された「共同態」を秩序付ける「倫理」は、「中原中也伝」においては中原に「封建の戒律」を迫った故郷の「人間的雰囲気」に該当する。「封建主義」を秩序とする故郷のコミュニティに反抗することによって中原の自我は自覚され、それを奪うことにより「人間的雰囲気」は故郷という「共同態」を保つことができる。この相互否定の「間柄」として存在する中原という人間を私は発見したのである。即ち、近代が信奉した「個人」の絶対性に揺らぎが生じたところで新たに自己という人間を自覚せねばならなかったことが中原の「不幸」の正体であった。<sup>(12)</sup>

故に、故郷から東京へと場を移したとしても、中原と「共同態」との関係性が変わることはなく、「不幸」は依然として追従した。

十九才、東京へ出た。広漠たる東京にはもはや自然はなく、たゞ人間だけがゐた。都会人は常に自己を偽り、物欲しげな鼻唄で「現実的な理想家」をあしらった。長い戦ひの後に中原は疲れた。

「封建制度」に支えられた故郷の「人間的雰囲気」を抜け出した先の東京では、「都会人」たちにより「自己を偽」ることを常とする「共同態」が営まれていた。突出した「個人」を抑圧することにより「共同態」を保とうとする「都会人」を「弱い、雷同的な他人」と見做し、それに「個人」として生きようとする「強い、独創的な自分」を対立させることにより個別性を確立しようとしていた中原にとって、東京も「不幸と反抗」の連続で

しかなかったのである。

右のように、「共同態」における「人間的雰囲気」を中原が否定し、中原の個別性を「共同態」が否定するという関係は、和辻が「人間の学としての倫理学の意義」『倫理学 上巻』（昭12・4、岩波書店）にて定義した「否定の運動」を連想させる。

一方に於て行為する『個人』の立場は何らかの人間の全体性の否定としてのみ成立する。否定の意味を有しない個人、即ち本質的に独立自存の個人は仮構物に過ぎない。然るに他方に於ては、人間の全体性はいづれも個別性の否定に於て成立する。個人を否定的に含むのでない全体者も亦仮構物に過ぎない。この二つの否定が人間の二重性を構成する。しかもそれらは一つの運動なのである。

「全体性」の否定により「個別性」が自覚され、それを否定することにより「全体性」が成立するという相互否定の往還運動を和辻は人間と呼ぶ。即ち、「間柄」の相互否定の往還運動の中で、「個人」や「社会」という概念を統一する人間が形成されることの必要を和辻は説いたのである。先述したように、「個人」を絶対視することなく、前提としての「間柄」の否定に「個人」の成立を見る和辻倫理学は、デカルトにより措定された「近代的自我」を批判し、「間柄」に起因する新しい自我獲得の方法を示すものであった<sup>(13)</sup>。であれば、「中原中也伝」における中原という人間の在り方は、個人主義の前提とされた〈近代的自我〉に代わる新たな自我の在り方を示していると言えよう。即ち、戦前より限界が見え始めていた〈近代的自我〉に抛らない形で自我を確立した人間として、大岡は中原を位置付けたのである。

「個人」（＝時間性／歴史）と「社会」（＝空間性／国家）とが一致した存在として人間を捉えるために、容易に全体主義へと傾く性質から同時代に軍国主義との親和性を批判された和辻倫理学<sup>(14)</sup>を大岡が敢えて援用した

のは、ハイデガー批判に顕著な個人主義への反駁、即ち限界が見えていた〈近代的自我〉を超克した新たな自我確立の方法を和辻の「間柄」理論が示していたためだと言える。それを背負う形で「中原中也伝」における中原中也是造形されているのである。では、それは同時代において如何なる意味を持ったのであろうか。

## 第五節 おわりに

最後に、新たな自我確立のモデルケースとして中原が語られた理由を、「中原中也伝」の執筆が開始された昭和22年前後の文学を巡る問題と照らし合わせることにより明らかにしたい。

日本における近代性の欠如を露見させた第二次大戦の敗戦をきっかけに、〈近代的自我〉の確立により主体的な思考や活動を回復すべく「徹底した精神の自由と自立、人間尊重の主張」<sup>(15)</sup>を同時代の文学は掲げていた。

「人間」(昭21・4)誌上における座談会「文学者の責務」において、荒正人は「われわれの半封建的な生活感情と、われわれの内部において飽くまで闘ひ、そのたたかひを通じてそれを精算する」必要を訴え、「われわれ」を拘束してきた天皇制の克服を戦後における近代問い直しの中心問題に据えた。同座談会にて「人間といふものが本来の人間的に自覚されたか」ということが日本の近代化の過程で達成されたことを疑った埴谷雄高の言葉が訴えるように、天皇制を前提とした「共同態」において〈近代的自我〉の目覚めを成し遂げることはできない。即ち、天皇制の威光の下に生活してきた「われわれ」にとって、西洋的な〈近代的自我〉を有する人間は確立され得なかったと考えられていたのである。そのため、反戦を唱えるような主体性を抱くこともなく敗戦を迎え、「近代的ではなかった」「われわれ」が露見した現状が問題とされたのである。そこで、天皇制の批判と克

服により〈近代的自我〉を確立し、戦中の精神主義により歪曲されてきた日本人の人間を解放するヒューマニズムが喧伝されるようになった。

これらの主張が「きわだって〈戦後〉的な諸論争」<sup>(16)</sup>を同時多発的に継起して行つた。かかる傾向は新しい日本とその秩序を求めた戦後の日本文化論の文脈とも無関係ではなかったように思われる。たとえば、桑木厳翼<sup>(17)</sup>は敗戦により「近代生活らしきものを描きつゝも近代性には甚だ乏しい」ことが明るみに出た状況を反省し、戦後日本の新たな基軸を欧米に求めた。即ち「「先進モデル」追従の、自らの「文化」の「否定」と「劣勢」の認識」<sup>(18)</sup>の払拭を方法とすることにより、戦後の日本文化論は日本人というアイデンティティーの確立を目指したのである。この日本文化論と並行するように、〈近代的自我〉に目覚めた人間の確立が同時代の文学においても急務とされていた。

自己を規制し抑圧してきた旧弊の社会風習を批判することにより、近代化され主体性を持ち得た人間を見出すべくヒューマニズムを必要とした同時代文学の傾向に「中原中也伝」を重ねると、故郷の「封建主義」を強要する「人間的雰囲気」に抗った中原の姿は、封建遺制の否定による新たな自我の確立という点でベクトルを等しくしていると言える。

しかし、近代化の問い直しという点で大岡の「中原中也伝」と同時代文学とは問題を共有するものの、その方法は大きく異なっていた。大岡が援用した和辻の理論は、〈近代的自我〉を前提とする西洋に倣った外発的な近代化に対し、「間柄」の延長線上に日本人の国民性を確立することによる内発的な近代化を目指したものであった。そうした和辻倫理学における「間柄」を用いて中原を描くことにより、限界が見えていた〈近代的自我〉を方法として外発的な近代化の過程を繰り返そうとする同時代のヒューマニズムを大岡は批判してみせたのである。

る。

以上のように、戦後の新たな方針として内発的な近代化のモデルを示したところに「中原中也伝」の同時代に対する批評性を認めることができる。そこには同時に、小説家として立とうとした大岡の意識を看取することもできよう<sup>(19)</sup>。政治的側面の批判により見え難くされていた近代克服という和辻倫理学の核心に眼を向けた大岡により、「近代的自我」を超越したモデルケースとして中原中也という人間は戦略的に描かれているのである。

故に、「三十代」<sup>(20)</sup>として敗戦を迎え、近代化の根本的見直しを迫られた世代としての責務を果たそうとした大岡の問題意識に即して「中原中也伝」は書かれた小説であり、その登場人物である中原中也もまた戦後という空間においてのみ意味を持つ虚像に他ならない<sup>(21)</sup>。

#### 【注】

- (1) 大岡昇平／埴谷雄高「近代文学」の創刊と第一次戦後派『二つの同時代史』（昭59・7、岩波書店）
- (2) 「富永の死、その前後」「別冊文芸春秋」（昭31・3）
- (3) 「解説 問いもまた成長する」『大岡昇平全集18』（平7・1、筑摩書店）。他にも、中村稔「中原中也像のなりたち」『言葉なき歌』（昭48・1、角川書店）、北川透「大岡昇平の中原中也像」「文学（季刊）」（平2・4）など、中原の発見は大岡自身の青春発見と捉えられている。
- (4) 「昭和二十一年」の「四月十七日」から翌年の「一月二十一日」までの日記。引用は『大岡昇平全集14』（平8・3、筑摩書房）に拠る。
- (5) 大岡は「詩人」（前掲）にて、「誇張した線で悪魔みたいに描いた肖像とは違って」、クールベの肖像画が「ボ

ードレールつて人の、ほんとうの姿」を描いたものであると評した小林の言葉を「小林から最初に受けた教訓」と語っている。「仮面」や「伝説」が隠蔽する中原を再発見する「中原中也伝」の試みは、誇張された表現や伝説の裡に隠された「ほんとうの姿」を明らかにするという小林の「教訓」を実践した試みであったと言える。

(6) 佐藤正彰訳「詩の問題」『詩について』（昭15・10、創元社）

(7) 「間柄」は「互に相手が主体であることの実践的な了解」（「問はれてゐる人間」『人間の学としての倫理学』昭9・3、岩波書店）や、「個人的・社会的なる二重性格を持つ人間の、自己了解の運動」（「風土の基礎理論」『風土——人間学的考察』昭10・9、岩波書店）「\*以下、『風土』と記す」とされるように、「世間性」と「個性」を併せ持つ人間の前提条件である。それを秩序付け、動的統一を与えるのに「倫理」を用いながら、和辻倫理学は「主體的な間柄」として形成される人間の在り方を問題とした。

(8) 和辻は「風土の基礎理論」において、人間を「『人』でもあるが、しかし同時に人々の結合或は共同態としての社会でもある」と定義し、この二重性を「人間の根本的性格」と述べる。

(9) 「『人間』といふ言葉の意味」『人間の学としての倫理学』（前掲）

(10) 熊野純彦「時代のなかで」『和辻哲郎——文文哲学者の軌跡』（平21・9、岩波新書）は、「風土」を「自然との交渉において、他者たちとともに歴史的につくり上げられてきた、文化そのもの」と捉える。

(11) 「『倫理』といふ言葉の意味」『人間の学としての倫理学』（前掲）

(12) 人間という存在を形成する「間柄」が「中原の不幸」の正体だったために、冒頭にて「中原の不幸は果して人間といふ存在の根本的條件に根據を持つてゐるか」という「私の疑問」は否定的な結論を得ると断られているのである。

- (13) 自我以外の一切を疑ったデカルトの場合も、それを研究する「学者の間に存する共同の学問は疑はれてゐない」ことに「間柄」が前提として存在していることを指摘し、「我疑ふの根柢にすでに人間の問の存することを承認しなければならぬ」(「人間の問」『人間の学としての倫理学』)と和辻は述べた。
- (14) 「わが日本は、いまや二度目に「尊皇攘夷」ないしは「尊皇か攘夷か」の時代に足を踏み入れて来た」という林達夫(「新しき幕明き」『歴史の暮方』昭21・9、筑摩書房)の言葉に明らかなように、日本における国民性確立の根幹に「尊皇思想」を置くことにより、軍国主義への親和性を有し、天皇制擁護の政治的保守性から和辻の思想は戦後批判の対象とされた。しかし、佐藤康邦／清水正之／田中久文編『甦る和辻哲郎——人文科学の再生に向けて』(平11・3、ナカニシヤ出版)などにおいて、近年はその試みの再評価が行われている。ここでは、和辻批判の妥当性やその政治性ではなく、和辻倫理学を人間を捉える方法として大岡が援用したことを問題としたい。
- (15) 槇林洸二「戦後文学と佐々木基一」『国文学攷』(平10・6)
- (16) 三好行雄「戦後「政治と文学」論争 解題」臼井吉見監修『戦後文学論争』(昭47・10、番町書房)
- (17) 「日本現代小説の弱点」『現代日本文化の反省』(昭22・5、白日書院)
- (18) 青木保「『否定的特殊性の認識』(一九四五〜五四)」『『日本文化論』の変容——戦後日本の文化とアイデンティティー——』平2・7、中央公論社)
- (19) この大岡の姿を捉えて、大江健三郎は「大岡昇平の人間と作品」『持続する志』(昭43・10、文藝春秋)にて、「正面から「戦後」にかかわっていった、正統的な戦後派作家であった」と評している。
- (20) 転向や戦争を切実に自らの肉体的重圧として経験し、「絶望を知り、深淵をくぐり、虚無の世界をかいまみた

わたくしたち三十代」により「エゴイズムを拡充した高次のヒューマニズム」が実践されなくてはならないと「第二の青春」『第二の青春』（昭22・11、八雲書店）にて荒は主張した。

- (21) 大岡の描いた中原が、戦後特有の虚像を背負われていることには留意が必要である。見てきたように、本来は戦後という時代特有の問題を背負いながら小説的仮構の中で語られた中原中也像は、読み手にとっては強靱な解釈コードとして機能し、今日でも機能している。故に、現在でも色濃いペルソナを形成する中原中也像とその「物語」は再生産され、維持され続けているのである。



## 本論

## 第Ⅰ部

### 「ノート1924」とその時代

## 第一章

「ダダイスト」が恋を歌うこと  
—— 中原中也「ノート1924」におけるダダの意義 ——

## 第一節 はじめに

中原中也の「ノート」は、大正13年春から昭和3年にかけて使用されたと推定<sup>(1)</sup>されている草稿集である。また、『ダダリスト新吉の詩』(大12・2、中央美術社)に刺激を受けた中原が、大正14年「二月二三日 正岡忠三郎宛書簡」で「好加減な詩」である「退屈の中の肉親的恐怖」という詩篇を「ダダリスト中也」と署名して送付し、富永太郎の大正13年「十一月一日 村井康男宛書簡」に「ダダリストとの *dégoût* に満ちた *amitié* に淫して四十日を徒費した」と記されたように、周囲からも「ダダリスト」或いは「ダダさん」と称されていた頃に使された。

この「ノート」に収められた詩篇は、吉田瀬生<sup>(2)</sup>が「ダダ詩の痕跡はとどめているものの、表現されているのは置き去りにされた少年の動揺と疑惑である。中原の不安は、大正十四年、泰子が小林秀雄のもとへ去ること、現実の事件となった」と言及するように、多くは中原の評伝を補足するための資料として扱われてきた。また、「ダダ体験直後の中也の詩想のありかは純粹な感性の豊かさの尊重、いわゆる中也のいう〈認識以前〉の世界の尊重にあった」という松下博文<sup>(3)</sup>の指摘に顕著なように、「古代土器の印象」と「(頁 頁)」に見られる「認識以前」の発見が中原のダダ体験の意義とされ、後年の「芸術論覚え書」(昭9)の「名辞以前」へと繋がる試みとして評価されてきた。そして、「認識以前」をコードに作品は解釈され、「ノート」後半に見られる「女」との関係を描いた一連の詩篇<sup>(4)</sup>も「認識以前」の範囲内で捉えられる傾向にある。

先行研究の多くが評伝的な裏付けにより、中原特有のダダを論じていることを確認した上で、本論では、従来問題とされてこなかった詩篇と同時代のダダとの交差に着目し、詩篇が有する可能性を論じてみたい。それによ

り、詩篇の中に未だ埋もれたままとなっている、当時の中原がダダでなければならなかった理由を問うこともできるのではなからうか。そのためには、詩篇に用いられた語彙レベルでダダの影響を問題とするのではなく、詩篇の解釈を通してダダ受容の必然性を見出すことが必要となる。また、ダダを自明のものとして論じ、ダダとは何かということを捉えることのないまま、吉田論で用いられた「中原中也の」という括弧付きのダダ<sup>(5)</sup>という曖昧な定義の上に無意識的に論を展開してしまってはならない。

そこで、ダダから詩篇を切り離して読解を試み、読解結果とダダとの接点を見出す作業を本章では行う。

## 第二節 「頁」の中に描かれたもの

「ノート」に収められた詩篇は、樋口覚<sup>(6)</sup>が指摘するように「恋」や「女」などを歌った恋愛詩が多い。しかし、先述したように、恋愛が歌われた詩篇は、評伝で知られる長谷川泰子との恋愛へと還元され、中原のダダ体験の痕跡として「認識以前」を鍵語に考察が行われてきた。たとえば、「認識以前」と恋愛詩との接点に関して、長沼光彦<sup>(7)</sup>は社会通念などの「世間の習俗から解放された」「認識以前」に「愛という本質」が存在すると指摘し、社会的な文脈に収まらない「個別の体験」の表現を望むために求められた「基本的な規則を逸脱した表現」の言語表現をダダと定義した。ここで指摘されるダダは、セミオクラスム的志向により論理が持つ公共性を排し、社会的文脈から逸脱することで社会通念に囚われない個別性を得るための方法として受け取ることができる。そのような言語表現というダダの一面を中原の詩篇から指摘した長沼論を踏まえた上で、同時代のダダの分析を行い、詩篇とダダとの更なる連関を探りたい。「ノート」詩篇には「認識以前」に収まりきらない、より広範な

社会に対する中原の視線が織り込まれており、殊に恋愛をモチーフとした詩篇に顕著にそれが表われているように思われてならないからだ。

先ずは、「(頁 頁 頁)」最終連で「ダダイストを愛せよ」と話者が「女」に語りかけた理由を読み解くことから始めたい。

頁 頁 頁

歴史と習慣と社界意識

名誉欲をくさして

名誉を得た男もありました

認識以前の徹底

土台は何時も性慾みたいなもの

上に築れたものゝ価値

十九世期は土台だけをみて物言ひました

○××× ○××× ○×××

飴に皮がありますかい

女よ

## ダダイストを愛せよ

当該詩篇は、幾冊にも積み重ねられた「頁」の中に記された「歴史」や「習慣」や「社会意識」に関する記事や論考、「名誉欲」を貶して「名誉を得た男」がいたという話題など、書籍の「頁」から得た知識に対して「認識以前の徹底」の必要を説くことから歌い始められる。

「認識以前」が西田幾多郎『自覚に於ける直観と反省』<sup>(8)</sup>（大6・10、岩波書店）に認められる言葉であることは、吉竹博<sup>(9)</sup>により指摘されている。『自覚に於ける直観と反省』で論じられるように、「認識以前」を知識の介入を許さない絶対的なトポスと捉えれば、知識はそこに存在する対象を認識するための後発的なラベルに過ぎない。つまり、「認識以前」を「徹底」することにより、第一連の「頁」に記された知識体系は無効化され、結果として知識は意味を持たないものになる。このように「認識以前」は、認識に必要不可欠な知識というラベルを剥がすために用いられているのである。

当該詩篇が「ダダイストを愛せよ」という「女」への呼びかけで結ばれている理由は、第三連に明白である。恋愛は「性慾みたいなもの」を「土台」とした行為に過ぎない。「性慾」に従順であった前世紀的な恋愛に対し、現代の恋愛は「土台」である「性慾」の上に付与されたものに「価値」が見出されるというのである。では、この箇所はどのように読むことができるだろうか。

「性慾」と恋と「その上に築かれたもの」という階層化は、厨川白村『近代の恋愛観』<sup>(10)</sup>（大11・10、改造社）をはじめとする恋愛論<sup>(11)</sup>に窺うことができる。白村は「近代の恋愛観」の中で、恋愛観は時代毎に階層化され、現代が「十九世紀以後」の新しい恋愛観に当たるとして、次のように述べた。

婦人を一個の『人』として認め、個人の人格を確認すると共に、また完全な霊肉合一の恋愛観を見るに至つ

たのは、ルツカの所謂第三段階である十九世紀以後に属する。近代婦人の自覚に基く個人主義の思想は、旧時の恋愛観を破壊すると共に、また新しい恋愛観を生ずるに至った。即ち男も女も単独にしては不完全な者である。そして両性は互ひに補足の作用を為すが故に、二つの個人が相求め相牽く事によつてお互に自己を新たにし全からしめ充実せしめる事が恋愛であると云ふ様に考ふるに至った。生殖作用の如きは單に両性関係の一部分に過ぎないので、恋愛は即ち性を異にせる二つの個人の結合によつて、お互に『人』としての自己を充実し完成する両性の交響樂シンフォニーに外ならぬと見られて居る。

エミール・ルツカの『エロス』<sup>(12)</sup>に拠りながら、古代ギリシャにおける抽象的なプラトニック・ラブから、中世の浪漫的恋愛、婦人崇拜、靈的恋愛、文芸復興期以降の近代的恋愛へと至る恋愛観の変遷を外観する。そして、二十世紀に当たる現代では「完全な靈肉合一の恋愛観」に至ったことを述べ、「性慾」による肉体的な結び付きよりも、互いの人格を向上せしめる恋愛こそが行われるべきだと説かれる。即ち、肉体的恋愛と精神的恋愛の合一を通して、「性慾」を根源とする恋愛に人格の形成と人間としての道德という「価値」が付与されたのである。

同様に、本間久雄<sup>(13)</sup>も「肉体と靈魂とを結合させ」た恋愛には「人格の力」が必要であるとし、やはり恋愛論を通して人格の形成の必要性を説いている。また、白村は同著の中で「対者の個性を認める事によつて——換言すれば対者の人格その者を思慕する所に、近代恋愛の意義がある」と述べ、恋愛と性欲の根源は別ながらも、相手の人格を思慕し、それに対する性欲を昇華することが恋愛であると説いている。

このように、恋愛という行為に人格の形成という「価値」を与えた同時代の恋愛論が「(頁 頁 頁)」第三連には歌い込まれている。かかる恋愛論に対して、「〇×××」が突きつけられる。ここで、この記号とも伏せ字とも付かない「〇×××」について確認しておきたい。



『新編中原中也全集』第二巻の解題篇にて、「〇×××」は「伏字を真似たものか」と推測され、『ダダイズト新吉の詩』所収の「D」に見られる「〇×××」が用例として挙げられている。ここでは草稿段階の詩篇において、中原が「〇×××」を選択して使用した意図を積極的に考えてみたい。「〇×××」を伏せ字として意味作用を放棄してしまうよりも、何らかの意味を持つ詩語として読むことが必要である。「〇×××」をより具体的に読み解くために、中原と同時期に高橋の影響を受けた遠地輝武の詩集『夢と白骨との接吻』<sup>(14)</sup>（大14・7、ダダイズ社）所収の「ケンタイなる——DADAIST——午睡」の次の箇所注目したい。<sup>(15)</sup>

それから、彼は汁粉屋で哲学を再考した

靈魂が不滅だなんて方法はないんだ。

くだらない、解らない理窟は抜きにして

身体中がトロケル程〇×××をすればいゝんだ

ねらひ所がどうかとか、自我意識がどうかとか

解かんねえ論理学なんぞ搜ねてるひまに糞でもたれておけ！

人生は千萬無量の自我経だ。

「彼」にとって「哲学」とは、「別嬪の女学生」に飛びつくことを想像した後に「汁粉屋」で考える程度の「くだらない、解らない理窟」に過ぎない。そして、退屈な「哲学」や「論理学」の「理窟」を捏ねるよりも、「〇×××」をする方が人生において意味があることが歌われる。後に刊行された『遠地輝武詩集』（昭36・10、新日本詩人社）では、前後に多少の語句の異同を含むものの、「〇×××」は「女と接触」と開かれており、遠地が「〇×××」を女性との肉体的な交渉という意味で用いていることが分かる。即ち、恋愛を論理で捉えること

を批判し、女性との肉体的な交渉に恋愛の本来の姿を遠地は見ているのだ。当時、言論統制の一環として、内務省による検閲が行われ、事後検閲により不適切とされる言葉は伏せ字にされていた<sup>(16)</sup>。しかし、『夢と白骨との接吻』では、高橋新吉の「Dは」に見られる「〇×××」が意識され、理性的な論理に対する本能的な行為という意味を持たせた上で用いられている。なれば、「〇×××」という伏せ字は、『ダダリスト新吉の詩』の受容段階において、女性との肉体的な接触という意味を持つ詩語として了解されていたと言える。この遠地の例に鑑みれば、「ノート」という草稿の段階で、中原も「〇×××」に女性との肉体的交渉という意味を含ませて意識的に用いたと考えることができる。

以上を踏まえると、「(頁 頁)」第四連は、「女」との肉体的な交渉こそが「性慾」を土台とする恋の体現であり、「飴に皮」が存在しないように、恋にそれ以上の「価値」は存在しないと、恋愛を理性によって捉えようとした恋愛論に対する批判として読むことができる。だからこそ「女」に、理性で装わない本源的な恋愛をする「ダダリストを愛せよ」と語りかけたのである。

先述したように、恋愛論は恋愛を論じながらも、結局は教養主義的な人格形成を問題とし、恋愛はそのための道具として戦略的に用いられていたに過ぎない。「(頁 頁)」では、恋愛に更なる「価値」を付与しようとした同時代の恋愛論に、「〇×××」を対置することによる批判が試みられている。そこに、恋愛論が取るに足らない論理や理屈に過ぎないと考えた中原の問題意識を垣間見ることができる。同時代に流行した恋愛論が本来あるべき恋愛の姿を見失わせたように、理性的な振る舞いが却って物事の本質を失わせることを、「ダダリストを愛せよ」という「女」への呼びかけは示しているのである。

かかる「女」という存在は、「ノート」詩篇に如何に描かれているのであろうか。他の詩篇を検討することに

より、「女」との恋愛が意味するものを明らかにしたい。

### 第三節 「女」という存在と「観念の恋愛」の放棄

「ノート」後半に見られる「女」との関係をモチーフとした一連の詩篇における「女」を巡って、疋田雅昭<sup>(17)</sup>は、高橋新吉の詩篇の多くに「女」という語が散見されることから「新吉の創作の背景に女の影があったという事情は、当時の中也の詩作とも無関係ではない」とし、「ノート」の恋愛詩に関して「中也は明らかに当時の生活心境をうたう粹組みとしてダダを利用したにすぎ」ないと指摘している。また、そこで疋田は、「女」との恋愛を歌うことは「新吉から中也に受け継がれた、政治性・社会性を捨象したダダの抜け殻の系譜」であり、その先には「中也の伝記的研究の寄与ぐらい」しかないとする。しかし、ここで指摘されているように、「女」という存在の追求は評伝へと還元されてしまうだけの問題なのであるのか。

「(ツツケンドンに)」にて、「女」が「言つばなして出て行つた」ことから、「女」を巡る恋愛をモチーフとした一連の詩篇は始まる。「女」が去ることにより、「盥の底の残り水／古いゴムマリ／十能」が棄てられてしまったように、自分も棄てられたと感じた話者は「対象の知れぬ寂しみ」という漠然とした寂寥に囚われる。それにより、仰向けに倒れ込んだ先の「襖の上に灰が見え」てしまう「眼窩の顛倒」した逆さまの世界は、これまで「女」といた室内の景色を一変してしまう。ここで「出て行つた」「女」は、続く「(女)」の最終連で次のように描かれる。

自分に理窟をつけずに

只管英雄崇拜

女は男より偉いのです

「女」はあれこれと「理窟」を付けることなく、自分が優れていると思うものを崇める。その点で「男」よりも「女」は偉大であると歌われるこの箇所は、去って行った「女」に対する「男」の皮肉のように読むこともできる。しかし、ここでは「女」が「理窟」に囚われない存在として描写されていることに注目したい。このような「理窟」に囚われない「女」の造形は、「(ダダイストが大砲だのに)」にも窺うことができる。

ダダイストが大砲だのに

女が電柱にもたれて泣いてゐました

リゾール石鹼を用意なさい

それでも遂に私は愛されません

女はダダイストを

普通の形式で愛し得ません

私は如何せ恋なんかの上では

概念の愛で結構だと思つてゐますに

白状します――

だけど余りに多面体のダダイストは

言葉が一面的なのでだから女に警戒されます

理解は悲哀です

概念形式を齎しません

「私」の下を去った「女」は、「電柱」よりも頼りがいのある立派な「大砲」のような存在である「ダダイスト」ではなく、ありふれた「電柱」に凭れて泣き、「ダダイストを愛せよ」(「(頁 頁 頁)」と呼びかけた「ダダイスト」さえも拒む。そうなると「ダダイスト」を標榜する私は、たとえ「リゾール石鹼」によって命を落としても構わない<sup>(18)</sup>程に「女」を愛していても、「女」に愛されることはないと思う他はない。このような結果となってしまった原因は、「ダダイスト」さえも「普通の形式で愛し得」ない「女」との恋愛観の差にあると言える。

先に確認したように、「ダダイスト」は恋愛論に象徴されるような、内実を伴わない観念的な恋愛を批判的に捉え、男女の肉体的な接触に恋愛の本質を見ている。しかし、私は、一方で「ダダイスト」として恋愛論を批判しながらも、「概念」的な「普通の形式」の恋愛で満足だと漏らしてしまう。このように、「女」の恋愛観とは対照的な私のアイロニカルな囁きにより、「形式」や「概念」に囚われることのない「女」の姿が強調される。第四連では、「多面体」のように様々な側面を持つ「ダダイスト」であっても、実はその「言葉が一面的」であることが「白状」される。「言葉が一面的」な私は、「女」を「概念の愛」という型に当て嵌めようとしてしまう。それ故に、囚われることを拒む「女に警戒され」てしまうのである。

このように、「女」に「概念の愛」が通用しないことを知った私は、恋愛を「概念」によって論理的に「理解」することが虚しいだけの「悲哀」だと気付く。なぜならば、それらの「理解」は、現実の恋愛に応用できない抽象的な「概念」であり、現実性に乏しい「悲哀」な空論でしかないからだ。だからこそ、「女」との恋愛に起因して、「ダダリスト」である私は、「概念」による「理解」が恋愛という行為において意味を持たないということとを突きつけられ、これまで拠り所としていた「概念」から離れて行くのである。

かかる「概念」が、個人の意識の内に主観的な「観念」を生む。「(概念が明白となれば)」では、そのような「観念」による恋愛の放棄が次のように歌われている。

概念が明白となれば

その所産は観念でした

観念の恋愛とは

焼砂ですか

紙で包んで

棄てませう

馬鹿な美人

人間に倦きがなかったら

彼岸の见えない川があつたら

反省は咏嘆を生むばかりです

自分と過去とを忘れて

他人と描ける自分との

恋をみつめて進むんだ

上手者なのに

何故結果が下手者になるのでせう

女よそれを追求してくれ

「観念の恋愛」とは、不純物を取り除いた「焼砂」と同様に、恋愛からその「概念」を抽出し、それを各々が把握した「観念」化された「恋愛」である。そのようなものは紙で包んで棄ててしまっても構わない程度の、無価値なものであると、恋愛という行為とは一線を画して論じられた、恋愛論に象徴的な「観念の恋愛」の放棄が歌われている。繰り返しとなるが、恋愛論は現実の恋愛に見られるような煩悶や苦悩を不純物として除去した所で、恋愛とは何かという「概念」だけを追求した結果でしかなく、それらは「女」との恋愛においては全く意味をなさない。

また、「馬鹿な美人」と換言される「女」との関係に「倦き」が生じ、結末が訪れてしまったことを話者は「反省」する。しかし、そのような「咏嘆」しか生まない「反省」を繰り返すだけの「過去」を忘れることにより、話者は「他人」との新しい恋愛を求めるようになる。この箇所が意味するのは「観念の恋愛」の象徴である恋愛





#### 第四節 ダダとの接点

大正期の日本におけるモダニズムが論じられるばあい、その背景として時代の不安が指摘されることが多い。たとえば坂田稔<sup>(19)</sup>は、明治期の国家の西欧化から、個人主義的傾向に変化した大正期の生活文化に現れたモダニズムに、以前とは異なる生活意識の変容を見ている。第一次世界大戦、金融恐慌、世界恐慌、農村の貧窮化などによる資本主義の行き詰まり、都市中間層の失業や企業の倒産など「時代の不安が顕在的潜在的に意識の中にあつた」ことをモダニズム隆盛の背景として、「モダニズムの持つ華やかで騒々しい世相は、こうした不安を忘れるためのものだったとも言えるし、またそこに一時的な自己実現を果たそうとしたとも言える」と指摘する。このような不安を象徴するように、大正12年6月の「中央公論」増刊号は「不安恐怖時代」号と銘打たれて刊行され、更に関東大震災が人々の不安を助長した<sup>(20)</sup>。

そして、深刻化して行く社会問題の深淵を解明するために哲学に拠る論理が求められたのである。「改造」大正10年7月号の巻頭言では「街頭の哲学を建設せよ」と題して、「社会問題の深刻味」に「到着するにはどうしても哲学の街頭化に俟たねばならぬ」と、社会改造に哲学が応用されるべき旨が掲げられている。また、前掲した「中央公論」増刊号で杉森孝次郎<sup>(21)</sup>は「不安恐怖的現代」において「現代人」は「国際不安」「階級際不安」「性際不安」「齡際不安」などを抱くが、それらの不安は「存在の原因関係に対する認識のかたちに於いて理由づけ、論理化することをしないからこの現象にほかならない」と述べた。それ故に「現代を觀察的、反省的、思索的に先づ深く注意せしめる」ことが必要であり、それに伴い「社会科学、社会哲学、人性哲学、それから自然科学さへも」が発達を遂げることを「不安恐怖的現代」の価値と論じた。

このような動向は、阿部次郎らが推進した教養主義の潮流と平行しており、不安が蔓延した時代の抛り所として哲学が求められたのである。そして、鈴木貞美<sup>(22)</sup>が「大正生命主義」と名付けて指摘しているように、「戦争や急速な重化学工業化の展開の中で「生命」の危機感が蔓延し、物質文明批評と利益追求の自由Ⅱ生存競争の「近代」を迎えた結果、「様々な精神的共同体の思想」として、生活、人生、生命までも哲学的に考察するような極端な観念主義へと突き進み、次第に時代は出口を無くして行くことになる。そのような状況を村松正俊<sup>(23)</sup>は、経済が「人間をその制度の下に於ける道具となさしめ」、哲学や倫理が「かくなるべきものとして人間を観念させる」ために「今や生活は行きづまった」として、

さうして生活は全くその観念するとほりに硬化してしまつたのである。生活の快復とは生活をもと通りにすることである。それは生物としての生活の本来にかへらしめることの他の何物でない。(中略)第三に哲学への反逆、××××××××××人間ははじめてその生活を快復すべきである。原始にかへるとは宗教の奴隷であつた時代にかへることでない。本能によつて、本能のままに強くあらんとした時代にかへるのである。小乗的な道徳に束縛されず、××××××××××、哲学によつて観念づけられざる本来の生活に帰ることである。かかる生活はいふまでもなく自由の生活である。

と、「あらゆる理想や観念」が生活に浸透し、「観念上の遊戯」や「形而上学的妄想」でしかない哲学的観念に束縛されることにより、行き詰まってしまった時代の現状を説いた。ここで村松が感じたような論理によつて縛られた生活こそ、当時の人々が感じた生活の行き詰まりであり、生活者達には逼迫した現状からの脱却が求められていたのである。

こうした生活の不安から哲学に救いを求めた時代が、却つて観念に束縛されてしまったことが問題とされ、そ

れからの脱却が謳われた頃に、恋愛を「観念」に拠って説くことを試みた恋愛論への反抗を中原も行っているのである。「観念」に縛られない「女」と、「観念の恋愛」の放棄を歌ったことは、理性偏重が招いた閉塞状況に陥った時代への批判として読むことができる。

かかる不安な時代を背景として、大正9年8月15日付の「萬朝報」文芸欄では若月紫蘭や羊頭生<sup>(24)</sup>によりダダが紹介され、それ以後、ダダとは何かということ<sup>(25)</sup>が頻繁に誌上で論じられた。若月はダダが「無」を意味する「享楽主義」に過ぎない芸術であり、突飛な表現が特徴的であると形骸化して紹介し、その紹介文に多くの論が追随した。しかし、それらとは一線を画し、ダダに明確な定義や意義を認めた論も展開されている。当時、築地小劇場文芸部に参加していた北村喜八<sup>(26)</sup>は次のように述べる。

ダダイスムとは何か？ダダの精神とは何か？これに対するヒュルゼンベックの説明は実に突発的爆発的で、論理の展開も心理的連絡もない位である。それこそダダの文章で書かれたダダの精神でもあらうか。恐らく彼にとつては、論理も心理も大したものではなく、ただ生命——それも肉体を基調とした生命から、躍り出で、爆発する人生即ち現実であればよかつたのであらう。

ダダが「肉体を基調とした生命」であり、「論理」や「心理」などは問題とせず、「時代を直接に自らに体験する」「徹底現実主義、活動主義」であると論じられることにより、これまで茫漠としていたダダに明確な輪郭を与えた。ここで論拠とされているのが、第一次世界大戦敗戦後のドイツにおける革命の最中、生を正面から追求し、それ故に政治性をも帯びるようになった<sup>(27)</sup>リヒャルト・ヒュルゼンベックを中心としたベルリン・ダダである。ヒュルゼンベックが提唱するダダを論じたのは北村だけではなく、成瀬無極<sup>(28)</sup>は「駄駄主義者は「生」と悪戦苦闘した人々である」とし、それを受けた片山孤村<sup>(29)</sup>は「ダダには何の意味も無い」とするダダを「世人を

迷はすやうな言葉」と否定的に捉え、ヒュルゼンベックが提示したダダが「全く政治的であり、共産主義的」な「徹底的の現実主義」であると論じている。そして、片山はヒュルゼンベック『ダダ主義の歴史<sup>(30)</sup>』を引用して、

其思想を生活（行為）に転換し得る時にのみ人は思想を持つことを得ることを徹底的に理解した人はダダ主義者である——ダダ主義者は唯行為に依つてのみ生活する活動型の人間である、何となれば行為は彼れの認識の可能を含んでゐるからである。

と述べた。そして、思想を人間の生活に付随するものと捉え、生活そのものを重視する「ダダイスト」を「絶対的正直、絶対的真実」を謳う現実主義者と論じた。即ち、ダダとは単に無意味ではなく、生きるということに執着するからこそ生活そのものを第一義とし、論理を徹底的に排するために無意味だったのである。

前掲した北村喜八のダダイズム論からも窺えるように、ダダが基調としたものは「生命」そのものであり、「生命」とは何かという概念を求める論理は徹底的に否定された。このように現実を求めるダダにとって、生活と乖離したアカデミックな場で論じられ、概念によつて説明された恋愛や性や生活は「観念上の遊戯」でしかないのである。不安な時代の原因を説明すべくして人々が直面する生活が論理化され、それと実生活との乖離が表面化し始めた頃に、論理以前の生活そのものへと回帰するための方法としてダダは捉えられ、広く論じられていた。特殊な時代状況の中で論理に抗った「生命」の本質を求めようとする日本において、ダダは必然的に求められたのである。奇しくも、大正13年は、同年にドイツから帰国した村山知義を中心とした「マヴォ」の活動を経て、ダダが思想の流入から運動へと転換して行った<sup>(31)</sup>時期にあたる。中原もそのような同時代の中を「ダダイスト」として呼吸していたのである。

## 第五節 おわりに

本章で取り上げた「(頁 頁)」、「(ダダリストが大砲だのに)」、「(概念が明白となれば)」という「ノート」詩篇は、考察してきたように、論理を否定し、行為することに価値を見出したダダとの関係性の中で捉えることができる。これらの詩篇では、真理を突いたかのような恋愛論よりも「女」との接触に本来的な恋愛の在り方を認めながらも、恋愛の「概念」に囚われてしまう話者が歌われている。そして、「女」との恋愛を通して「観念の恋愛」の放棄へと至る話者の意識の変化を描くことにより、「観念」が持ち込まれることで窮屈になってしまった恋愛からの脱却が説かれたのである。

しかし、ここで恋愛論を直接的に批判対象としているということを指摘したいのではない。恋愛の実態に迫った詩篇を歌うことで恋愛論への反駁を試みることににより、不安から逃れるために生活を「観念」で捉えた結果、生活そのものを見失いつつあった理性偏重の同時代に対する批判を行っていることを指摘しておきたい。

また、中原は「(過程に興味が存するばかりです)」で次のように歌う。

過程に興味が存するばかりです

それで不可ないと言ひますか

生活の中の恋が

原稿紙の中の芸術です

「生活の中の恋」が「原稿紙の中の芸術」へと変化して行く「過程」に興味を持つことが歌われたこの箇所は、中原が恋愛を歌った「ノート」詩篇で意図したことを端的に表現している。「生活の中の恋」をモチーフとし、

生活の中の行為を「芸術」として紙幅の中に表現すること、それが同時代と向き合う「ダダイスト」としての中原の眼差しであり、「ノート」で恋愛をモチーフとしながら詩作した理由である。となれば、恋愛という身近なモチーフは、中原の評伝で知られているような恋愛を歌うただけに用いられたのではなく、恋愛の様相を詩篇で歌うことにより、現実の恋愛と齟齬を生じてしまった恋愛論に代表される理論への反駁を試みるために用いられたと言えよう。そして、恋愛論に対する批判をフレームとして利用することにより、流動変化する行為を「概念」によって説明し、「観念」化して把握することを進めた同時代の理性信仰への批判を示したのである。そこに始めて語彙レベルの類似や記号破壊という言語行為を超えた、ダダと「ノート」詩篇との接点を見出すことができる。

以上のように、生活の行き詰まりが次第に露呈して行く気運の中で、ダダを方法として選択することにより、「ダダイスト」として理性を偏重する同時代の傾向に対峙した中原の姿を「ノート」詩篇は留めている。

#### 【注】

- (1) 『新編中原中也全集 第二卷／詩Ⅱ 解題篇』（平13・4、角川書店）に拠る。
- (2) 吉田瀬生「京都」『評伝中原中也』（昭53・5、東京書籍）
- (3) 松下博文「京都時代のダダイズム——中原中也「ダダ」詩の読解——」「語文研究」（昭59・6）
- (4) 『新編中原中也全集 第二卷／詩Ⅱ 解題篇』（前掲）では「（ツツケンドンに）」から「（過程に興味が存するばかりです）」にかけて、評伝で知られている長谷川泰子との同棲という事実に基づいて「女」との生活状態を描いた詩、あるいは「女」への呼びかけの詩が連続している」と指摘している。また、太田静一は『中

原中也未刊詩研究』（昭44・9、審美社）で中原の評伝へと詩篇を還元し、「実に中也詩そのものが、宇宙・自然の根元としての「性」を基調に成立しているのである」と指摘している。

(5) 吉田瀬生「中原中也とダダイズム」「国文学 解釈と教材の研究」（昭47・10）

(6) 樋口覚は「詩的放浪と実験」『中原中也いのちの声』（平8・2、講談社）において、「タバコとマントの恋」とノートの記事に関して、中原のダダ詩の特徴を「恋愛詩が多いこと」と指摘し、ノートに見られる恋愛をモチーフとした詩篇を、永井淑への嫉妬から「やがて皮肉な物語詩に移行してゆく」きっかけであるとする。

(7) 長沼光彦「ダダイストの恋」『中原中也の時代』（平23・2、笠間書院）

(8) 同「跋」において、西田はカントの認識論との関係から、対象を認識することは雑多とした経験内容の統一であるということに依拠し、「物自体」が存在する「認識以前」というトポスに関して言及している。

右の様に考へて見ると、認識以前の物自体といふ如きものは如何なるものであらうか。カントは先験的感覚論に於ては物自体を感覚の原因として考へて居るかの様に疑はれる点もあるが、カントの立場から厳密に論じて行けば、物自体といふものは認識の対象としては全然不可知のものでなければならぬ、即ち我々が普通に考へる様に、範疇に依つて対象を知るといふ意味に於ては、物自体は全く不可知であると云はねばならぬ。（中略）併し既に知識は或立場からの構成であるとすれば、与へられた或物がなければならぬ。是に於て物自体とは知識の原因といふ如きものではなくして、概念的知識以前に与へられた直接経験といふ如きものとならねばならぬ。（中略）即ち与へられた直接経験といふ如きものは、我々の認識することのできない知識以前である。我々の知識とは此豊富なる具体的経験を或立場から見たものに過ぎない。

我々が「認識」する世界において、「認識以前」というトポスに存在する「物自体」は、「知識」を得る以前の直接経験であるために「認識」できないとされる。この考えは『善の研究』（大13・3、岩波書店）にも見られ、「我々が直覚する所の者はすべて物其者の客観的状态ではない。我等の意識を離れて物其者を直覚することは到底不可能である」と述べている。また、このプリミティブな状態の対象へと踏み込むことが不可能なことを、紀平正美は『哲学叢書認識論』（大4・10、岩波書店）で「カントが我等の認識に与へた最大限界の一である」としている。

(9) 吉竹博「中原中也と西田幾多郎」『中原中也——生と身体感覚』（平8・3、新曜社）

吉竹は「認識以前」に関して、「徒手空拳でこのような言葉を十代の少年が生みだせるはずがない」として西田幾多郎『自覚に於ける直観と反省』を粉本とし、「四十 絶対自由の意志」と「四十二 思惟と経験」に見られる「認識以前」を挙げている。

(10) 「改造」（大12・1）掲載の「恋愛のみが至上至高」であることを謳う『近代の恋愛観』広告文には、本書により「恋愛が人格関係の全的意義」があることに気付き、「併せて其処に至高の道德、絶対の芸術境の潜在することを了解する」とある。

(11) 恋愛を巡り、様々な論者が誌上で論争を展開している。たとえば、土田杏村は、「最近諸家の恋愛観を論ず——エロティイクの為の一スケッチ——」「婦人公論」（大13・3）で、恋愛観を「エロティイク」すなわち恋愛哲学と捉えることで、白村が唱えた形而上学的二元論に拠る「靈肉合一」の恋愛観の論理的矛盾を指摘し、性欲を「理想化せられる資料」、恋愛は性欲を「理想化する形式」とする認識論的・二元論の立場を取るべきであると論じた。それに対し、大正10年に原阿佐緒との恋愛事件で文壇を騒がせた石原純は、「恋愛価値論」「改



造」(大13・7)で、恋愛は「性慾と差別せらるべきもの」であり、恋愛は性慾を起因とする「特殊の愛」であると論じ、同時代の恋愛論では常套となっていた性欲から恋愛への純化を否定することで土田が性欲と恋愛とを二元化して考察することを批判した。これにまた土田が「恋愛価値の検討」「婦人公論」(大13・10)で反論している。以上は、氷山の一角に過ぎないが、恋愛論が恋愛に人格という問題を付与してしまったために哲学者や思想家などを巻き込み、本来的な恋愛の追究からは逸れ、さながら恋愛を題材にした論理の遊技という様相を呈した。菅野聡美は「知識人は「恋愛」になにを見たのか」『消費される恋愛論 大正知識人と性』(平13・8、青弓社)で、恋愛が哲学的に考察されていた状況を「書く側も教養主義の潮流のなかで、自我にたいする哲学的取り組みの延長として恋愛を対象とした。文化主義のような観念論哲学の流行も影響したのだろう」とし、哲学や文学により人格形成を目指した教養主義の影響下に恋愛論も展開されていたと指摘する。

(12) Emil Lucka, *Eros : the development of the sex relation through the ages*, (Putnam, 1915)

(13) エレン・ケイを日本に紹介し、当時「早稲田文学」主幹を務めていた本間久雄は、「浪漫的恋愛より近代的恋愛へ——恋愛対結婚の史的観察——」「婦人公論」(大12・6)において、白村と同様にルツカの『エロス』に拠りながら、恋愛観を三段階に分けて捉えている。そして、恋愛に「肉的恋愛」と「精神的恋愛」を認め、それらの合一は「人格」を以て行われるべきであると主張した。

(14) 『夢と白骨との接吻』は発売日に即日発禁処分を受けている。引用は澤正宏編『コレクション・モダン都市文化 第28巻 ダダイズム』(平19・6、ゆまに書房)に拠る。

(15) 「ケンタイなる——DADAIST——午睡」では他にも「何故貴様は頭からサングラスを被らないのか? / 何故貴様を〇×××の癖を穿きしないのか?」、「ちつ思ふだストベクするせ和調はひひ香の×××〇は彼」とあり、

「DADA 考察」にも「B A I T A の〇×××にキツスしながら」とある。また、「×××」という伏せ字の用例としては「ケンタイなる——DADAIST——午睡」に「。なつておれや勢／そび舞臺の千宵のうへを牽、おのゝびる半蓋を×××のいひこゝ瀧を瀧掛の女」とあり、「散策」に「妻の×××にさわると火のやうにあつかった」という箇所を挙げることができる。

- (16) 荻野富士夫は『特高警察関係資料集成』第18巻解題（平4・12、不二出版）で、「一九十七年を画期に出版警察の質が転換」し、「言論・出版界の隆盛と出版検閲体制の強化は、出版法・新聞紙法違反の発売頒布禁止処分を続発させた」と述べている。

- (17) 疋田雅昭「社会から詩人へ——言文一致政策と詩人たち」『接続する中也』（平19・5、笠間書院）  
(18) 当時、一般家庭で消毒に用いられたリゾール石鹼は、殺傷能力を持つ劇薬であるために自殺や他殺に用いられた。

- (19) 坂田稔「生活文化にみるモダニズム」南博編『日本モダニズムの研究 思想・生活・文化』（昭57・7、ブレイン出版）

- (20) 竹村民郎「時代としての大正」『大正文化 帝国のユートピア』（平16・2、三元社）を参照。

- (21) 杉森孝次郎「不安恐怖の現代の存在、原因、及び価値」「中央公論」（大12・6）

田中王堂に師事し、プラグマティズムの影響を受けた杉森は、哲学を社会改革の方法として捉え、「不安恐怖的現代」の価値は哲学の発達にあると論じている。

- (22) 鈴木貞美「大正生命主義とは何か」鈴木貞美編『大正生命主義と現代』（平7・3、河出書房新社）

- (23) 村松正俊「自由、力、及び無価値の哲学」「改造」（大13・5）



は気を狂はして跳び出す(ダダイスムスの詩)」10篇が北村喜八訳で掲載されている。

- (27) ベルリン・ダダの政治性に関しては、濱田明が「ダダ・シュルレアリスムの運動」『ダダ・シュルレアリスムを学ぶ人のために』(平10・6、世界思想社)にて、「ここでは詩や芸術よりも政治活動の傾向が強くなり、メンバーの多くは社会主義政党に参加し、のちにスパルタクスの革命運動などにも加わった」と述べている。また、平井正の『ダダ／ナチ 1913―1920』(平5・1、せりか書房)にも詳しい。

- (28) 成瀬無極「最近独逸文学の趨勢」『漫遊文芸思潮』(大10・12、警醒社書店)

- (29) 片山孤村「駄駄主義の研究」『太陽』(大11・2)

- (30) 原典は、Richard Huelsenbeck, *eine Geschichte des Dadaismus*, (P.Steegemann, 1920)

- (31) 阿部良雄「一理念の歴史」白川昌生編『日本のダダ 1920―1970〔増補新版〕』(平17・6、水声社)

## 第二章 揺らぐ私とその行方

—— 中原中也「ノート1924」における〈時〉をめぐって ——

## 第一節 はじめに

私は大概の時に純粹持續の上にをる。それで私の行為がお人好しな俗人と形式を同うする所以が分かるだらう。たゞ俗人は情誼に従つて行為するに反し、私は小児の感動の立場で行為する。

右は、中原中也の昭和2年の日記「新文芸日記（精神哲学の巻）」12月9日の記述である。また、この2日後の12月11日には「余はベルグソンを尊敬する者なり」とある他、「よくは分らないが、私が私一人、空前絶後に分つたと思つてゐるのは、ベルクソンの「時間」といふものに當つてゐるらしい。」（2月27日）など、「新文芸日記（精神哲学の巻）」にはベルクソンに関する記述が散見される。従来、中原とベルクソンの関係は、こうした日記の記述や読書録を前提に論じられてきた。

長沼光彦<sup>(1)</sup>は「一九二七年」の中原が「理性」ではなく「心の流動を實現する」ことを重視していたという点に、中原のダダにおけるベルクソンの影響を指摘する。渡邊浩史<sup>(2)</sup>は「生活者」という発表媒体を、合理主義への反発から生まれた「生命主義」の延長線上に捉え、その誌上に発表された中原の詩篇が『近代文学十講』<sup>(3)</sup>で説明されているベルクソンの「エラン・ヴィタール」の思想を包摂し、「生活者」の方向性と合致していたことを指摘する。また、疋田雅昭<sup>(4)</sup>は中原の詩論「芸術論覚え書」<sup>(5)</sup>に見られる「名辞以前の世界」の追求が、西田幾多郎、出隆を経たベルクソンという「同時代の現象学的パラダイムの中の思考」に沿っていることを明らかにした。中原の作品が同時代の思想と密接に関連しながら制作されていることを証明するこれらの論は、それにより未だ根強い影響力を持つ「物語」を用いた評伝的解釈を乗り越えようとする側面を併せ持っている。しかし、こ

うした中原におけるベルクソンの影響が、日記や読書録での言及を前提とした昭和2年以降に限定されている点  
は否めない。では、「ノート」詩篇に散見されるベルクソンや西田幾多郎の影響を思わせる箇所は何を意味する  
のであろうか。

そこで本章では、昭和2年の日記や読書録を頼りとしてきた従来の枠組みを取り外し、「ノート」詩篇に表現  
された内容を同時代の思想と照らし合わせることににより、ベルクソンや西田幾多郎と「ノート」詩篇との交差を  
捉え、思想と文学が近接する中で、中原が何を意識しながら詩作していたかということを明らかにしたい。

## 第二節 「春の夕暮」に何を見たか

「ノート」詩篇「春の夕暮」<sup>(6)</sup>は、周知の通り第一詩集『山羊の歌』（昭9・12、文圃堂書店）の冒頭詩篇「春  
の日の夕暮」の草稿である。江川書房から刊行予定であった『山羊の歌』が頓挫し、後に文圃堂書店から出版さ  
れる間に、石川道雄を編集とした「半仙戯」（昭8・6）に「春の日の夕暮」と改題されて初出掲載された。

当該詩篇に関する従来の研究は、『山羊の歌』所収の「春の日の夕暮」を中心にして展開されてきた。たとえ  
ば、松下博文<sup>(7)</sup>は「静脈管」が喚起する「消化↓吸収↓循環」という円環するイメージを詩篇に読み取り、佐々  
木幹朗<sup>(8)</sup>は「揺られること」によって安定する言葉のリズムを「子守歌のリズム」と看取した。その円環やリズ  
ムの根底にある、敬体と常体の語りの変化を疋田雅昭<sup>(9)</sup>は指摘する。また、宮崎真素美<sup>(10)</sup>は「春の日の夕暮」が「固  
有の清澄な時空間」を想起させる「自らの静脈管」へと「前進」することにより、『山羊の歌』内に円環を引き  
起こしていることを論じた。

「ノート」詩篇の「春の夕暮」をめぐるのは、福田百合子<sup>(11)</sup>が「突飛な言葉の配置による一種の反逆」を示す「ダダ的痕跡が比較的強く残っている」詩篇と評している。また、吉田瀬生<sup>(12)</sup>は、シェークスピア型ソネット形式の「四・四・四・二」という整序された形式」が形式破壊を引き起こさない為に「あらゆる形式を否定するダダとは矛盾する」と述べ、ダダとの関係性を切断了。

このように「春の日の夕暮」に関しては研究が重ねられてきたものの、「春の夕暮」に関しては、ダダの詩として当該詩篇が適するか否かが問われるに留まる。しかし、ダダは自明のこととして語られ、ダダの詩であることの意味は問題とされてはいない。では、先行論が拠り所としてきた枠組みを取り外した上で詩篇を読解し、その結果を同時代の中へと詩篇を差し戻した時、「春の夕暮」は如何なる意味を持ち得るのであるのか。

「春の夕暮れ」の第一連と第二連は次のように歌われる。

塗板がセンベイ食べて

春の日の夕暮は静かです

アンダースロウされた灰が蒼ざめて

春の日の夕暮は穏かです

「塗板」塀を揺らす風によって「センベイ」を食べるような音が辺りに響き渡り、その風によって舞い上げられた「灰」は「蒼ざめ」るかのよう沈黙して地に落ちる。この荒涼とした景に抗うことなく、「静か」に「穏か」に同調するかのような「春の日の夕暮」に対し、それには同調できない私の姿を第一連、第二連に看取することができる。第三連において「私」は、現前する景と心象との違和を言葉にして訴える。



あゝ、案山子はなきか——あるまい

馬嘶くか——嘶きもしまい

たゞたゞ青色の月の光のノメランとするまゝに

従順なのは春の日の夕暮か

目前の景と過去の心象との差に耐え切れなくなったように、視覚的に「案山子はなきか」、聴覚的に「馬嘶くか」と私は違和を唱え始める。しかし、「案山子」は「あるまい」、「馬」も「嘶きもしまい」と打ち消され、ただ夕方の空に月だけが薄青く無機質に「ノメラン」と輝く世界だけが広がる。宮崎論が「景物と心象の衝突」と捉えるように、目前の荒涼とした世界と私が抱く心象風景とは対照的であると言える。私はその違和に言葉を発するが、「春の日の夕暮」は「無言」を貫く。それは、「春の日の夕暮」が私のように過去の風景に囚われることなく、「月の光のノメランとする」現在を享受しているからだと言える。この「春の日の夕暮」の「無言」は詩篇を通して一貫され、私とは対照をなしている。

ポトポトと臘涙に野の中の伽藍は赤く

荷馬車の車、油を失ひ

私が歴史的現在に物を言へば

嘲る嘲る空と山とが

第四連では、「ポトポト」と溶け出す蠟燭が状態を変化させるように、常に状態を変えて行く景物の様子が歌われる。夕照を受けて「野の中の伽藍」は徐々に赤く染まり、回転する「荷馬車」の車輪は油切れとなる。後述するが、ここでは変化する「伽藍」や「荷馬車の車」を通して〈時〉が表現されている。にも関わらず、私

は心象に残る「案山子はなきか」、「馬嘶くか」と眼前の景にそぐわない景物を「歴史的現在」で語り出す。それが過去の事柄を現在の時制で表現しようとする「歴史的現在」な物言いである為に、人為的な時制を超越した「空と山」によって私は嘲笑されるのである<sup>(13)</sup>。

瓦が一枚はぐれました

春の日の夕暮はこれから無言ながら

前進します

自らの静脈管の中へです

最終連において、「空と山」によって嘲笑された私に揺らぎが生じ始める。それにより私は、はぐれた「瓦」のように、従来在った場所を離れて行く。この本来在った場所とは、等質的な時間概念や、絶対的な私を秩序付けてきた理性に支配された世界であり、私はそこから「瓦」のように「はぐれ」て逸脱して行こうとするのである。それにより、私とは対照的であった「春の日の夕暮」は、「静脈管」という再生を象徴する器官へと「前進」し始める。こうして「春の日の夕暮」が私の「静脈管」へと流れ込むことにより、詩篇冒頭から対立を繰り返してきた両者は同化される。それを平岡敏夫<sup>(14)</sup>は、擬人化された「春の日の夕暮」が詩篇「春の日の夕暮」の末尾で「まさに血肉化」すると捉えている。

問題は、この同化が何によりもたらされたかということである。私と「春の日の夕暮」との隔たりが壊されることにより、私は「歴史的現在」な物言いを止め、「春の日の夕暮」のように現在という〈時〉に従順であることが可能となる。そのためには、「瓦」のように固定され、規定されてきた私が放棄される必要があった。その「瓦」を繋ぎとめてきた屋根こそ、私を支配してきた理性に他ならない。その理性を以て世界を見る姿勢を

意識的に放棄する態度、それが私と「春の日の夕暮」とを同化させたのである。即ち、「春の夕暮」は、私が理性の支配から脱却する過程を歌った詩篇だと言える。では、かかる「春の夕暮」を同時代に差し戻した時、詩篇は如何なる意味を持ち得るのであろうか。

### 第三節 「歴史的現在」で語る私

「春の夕暮」第三連から第四連にかけては、因習的な時間に囚われるあまり「歴史的現在」で語る私に対して、刻々と変化して行く景物の様子が歌われている。こうした景物の変化は、その景物に流れる〈時〉の変化によって引き起こされる。この〈時〉により、当時の芸術は大きな転換を余儀なくされた。

澁谷修<sup>(15)</sup>は、立体派までの「空間芸術」が未来派による「時間芸術」へと推移した点に、芸術における「時間」の影響を看取している。〈時〉を絵で主張し表現したものが「未来派→表現派の絵画」であると紹介されるように、〈時〉をめぐる意識の変化に伴い、芸術によって表現される対象に変化が生じた。つまり、表現される対象が「空間」に表れたものではなく、対象そのものとも言える〈時〉へと移り変わったのである。この〈時〉による一大転換は、芸術を浸食し、更にはその枠を飛び越えて「今日の実生活や思想界迄も侵食してゐる」と語られるように、人々の実生活にまで影響をもたらしていた。かかる〈時〉こそ、同時代においてベルクソンの思想として広く論じられていた「純粹持続」である。

#### (1) 流転する〈時〉

では、ベルクソンが問題とした〈時〉とは如何なるものであつたのか。

対象そのものを捉える過程において、西田幾多郎はベルクソンを解釈し、カントを超克する手掛かりを見出そうとした。西田は「ベルグソンの純粹持続」<sup>(16)</sup>で、次のように〈時〉を説明する。

持続といへば直に時間といふことを想起するのであるが、氏の持続とは普通の意味に於ける時間上の持続と同一視することは出来ぬ。氏が *Essai* の中に詳論する所に従へば、普通の所謂時間とは、連続的進行を反省して之を同時存在の横断面の上に持ち来した場合の並置的關係にすぎぬ。例へば時計にて時間を計るといふのは針の進行を指針面上の空間的關係に移して之を知るのである。時はかへすことは出来ぬといふが、所謂時間の根底には空間がある、空間的關係なくして所謂時間的關係を考へることはできないのである。然るに氏の所謂純粹持続は縦線的不斷進行である、一瞬前の過去にも還ることができない。我々が一瞬前の過去を想起した時、その意識は已に一瞬前の過去ではない、我々は到底同一の経験を再び繰り返すことはできぬ。ヘラクレイトスの永久の流れにも比ぶべき純粹持続は、流るゝ時 *le temps qui s'écoule* であつて、流れた時 *le temps écoulé* ではない。かういふ訳であるから、純粹持続即ち我々の内面生活は不斷なる内面的進歩でなければならぬ、即ち創造的發展 *evolution créatrice* であるのである。

ベルクソンは〈時〉を一般的な時間と峻別し、時間を〈時〉が「空間」化されたものと位置付けた。西田はそれを踏まえて、「空間」化されて止まることのない、変化し続ける「持続」そのものを〈時〉と説いている。

また、大正2年に邦訳出版された『創造的進化』<sup>(17)</sup>では、

此の場合に於て、吾人が待たなければならぬ時間といふは、かの数学的時間——物質界の歴史の何処に

も等しなみに応用され、随つて仮令件の歴史が一時に空間上に展開されても尚ひとしく之れに応用され得るたぐひの数学的時間とは全く違つてゐる。此の小事実の場合の時間は、恰も我等が砂糖の溶解を俟ちつゝある意識状態に応ずるもの、即ち我等が勝手に伸縮し得ない意識的連続の一部に似通つたものではないか。単に抽象的に考へられた時間ではなくして、具体的に経験された時間である。

と、〈時〉が時計の文字盤上に表される「数学的時間」や、等質的に過去・現在・未来と分類されて「物質界の歴史の何処にも」応用されるような時間とは異なることが明示されている。そのような〈時〉とは、物質の變化を通して「具体的に経験された時間」であり、等質的には分類できないものと定義されている。故に、〈時〉は常に現在を最先端とする、「純粹持続」という「連続」に他ならないのである。

この「連続」しながら變化し続ける〈時〉が、「春の夕暮」においては、夕照により色を変えて行く「伽藍」や「油」を失つて行く「荷馬車」など、景物の状態の變化によつて表現されているの。それらの景物は、人為的な時間單位に囚われない〈時〉の中で、その質を刻々と變化させる。『創造的進化』においてベルクソンは、砂糖を加えた水が砂糖水へと變化する質の變化に、我々の認識を超越した固有の〈時〉としての「純粹持続」を認めた。そして、その観測の際に〈時〉の異質性を我々が経験することにより、主客未分の状態で理性から解放された「純粹持続」が可能となることを説く。こうした固有の〈時〉を、私の意識とは切断された所で、質を變化させて行く景物に読み取ることができるのである。

しかし、〈時〉を未だ自覺しない私は「歴史的現在」という時制を用いて語らざるを得ない。〈時〉を等質的に分類し、形骸化した時間という概念に囚われて、〈時〉の本質を見失っている私は、「空間」化された対象しか見て捉えることしかできない。

大住蕭風は『現代思想講話』<sup>(18)</sup>「創造的進化」にて、「純粹持続」の「空間」化を次のように説く。

抑も純粹持続なるものは前にも屢々云ふた通り総べての過去を現在の「点」に集中した精神の焦点である。即ち過去現在未来と三世を縦に貫く縦線の集中である。三世を現在の今の刹那に緊張し切つた高潮の刹那だ。こゝに生命がある（中略）現在の自己も過去の記憶も緊張の縄一たび解くれば忽ち空間的關係に落ちる、この空間的關係を外から見たのが知識で、知識として成立したものが物質界なのだ。換言すれば純粹持続を緊張すれば精神、生命、自由となり、弛めれば物質、死物、限定となる。

現在において止まることなく連続的に創造され拡大して行く「縦に貫く縦線」である「純粹持続」は、過去・現在・未来という等質的な時間概念を否定し、絶対的な現在に三世を並立させる。そして、現在の一刹那を頂点とする「純粹持続」の緊張を緩めて「空間的關係」に落とし込み、理性で捉えたものが「知識」であり、それにより「物質界」が構築されると説かれる。

「春の夕暮」の私が見ていたのは、かかる「知識」の総体としての「物質界」であり、理性により把握される〈時〉の断片としての過去でしかない。故に、時間という概念に支配され、流転する〈時〉を見失った「私」を、理性的な時間概念を持ち得ない「空と山」が嘲笑したのである。

## （２）「外界物」と「目前のもの」

私と「春の日の夕暮」との対立は、言葉をめぐる両者の態度にも表れている。では、どうして私は言葉を発し続け、「春の日の夕暮」は終始「無言」である必要があったのか。ここでは、この両者の態度の違いを意味付け

てみたい。

先に引用した〈時〉に関するベルクソンの論にも明らかなように、意識そのものとも言える「純粹持続」は理性による認識を拒む。理性により「純粹持続」の流れは塞き止められ、それに名辞が与えて概念化し、認識の対象となる。その役割を担うのが言葉である。であれば、「春の夕暮」において言葉を発し続ける私とは、言葉によって概念化されたものによらねば世界を捉えられない者であると言える。それに対して、「春の日の夕暮」は言語化という認識の過程を経ることがないからこそ、「純粹持続」そのものに従順でいられるのである。かかる「春の日の夕暮」との同化により、私は認識という衣を脱ぎ捨て、「純粹持続」としての〈時〉を直接経験することができるようになる。

こうした言語化を拒むものに触れることを望む一方、言葉を用いねばならない詩作行為は、認識よりも先に存在する対象そのものを求める理念と手法との間の拭いきれない矛盾を生じさせる。詩篇「迷つてゐます」<sup>(19)</sup>に、その苦悩を垣間見ることができる。

筆が折れる

それ程足りた心があるか

だつて折れない筆がありますか？

聖書の綱が

性慾のコマを廻す

原始人の礼儀は

外界物に目も呉れないで

目前のものだけを見ることでした

だ가가

現代文明が筆を生みました

筆は外界物です

現代人は目前のものに対するに

その筆を用ひました

發明して出来たものが不可なかつたのです

だが好いとも言へますから――

僕は筆を折りませうか？

その儘にしときませうか？

「現代文明」の産物である「筆」によつて記された「聖書」の教義が「性慾」のように人間の内的な部分を抑制し、「目前のもの」は「筆」により「外界物」へと変換されて見失われて行く。「目前のもの」をそのままに見ることを望む僕にとって、「筆」が折れ、言語化が不可能となることは満ち足りた心境に他ならない。だからこそ「現代文明」以前の「原始人」が、「外界物」に囚われず、「目前のもの」をそのままに感得したことへと僕は思いを馳せる。その反面、言語化は、詩などの表現を可能にする「好い」ものでもあるため、理念と手



法との間で僕は苦悩するのである。

これは、認識可能な「外界物」ではなく「目の前のもの」を中原が求め続けていたことを意味する。そこに、認識の対象となった時間ではなく、「純粹持続」としての〈時〉を探究したベルクソンの態度との交差を認めることができるのではなからうか。〈時〉の空間化と同様に、「筆」による言語化は、「目の前のもの」である「純粹持続」を概念に置き換えて限定することではない。なれば、「春の夕暮」において言語化し続けることで「目の前のもの」を見失っている私と、「無言」であることにより「目の前のもの」に従順でいられる「春の日の夕暮」との対立は、理性を基準とした認識体系と向き合う態度の相違を示していると言えよう。

その両者の同化は、私が従来の私という理性の産物を解体して行くことを意味する。認識以前に存在する対象そのものを求め、自己の内面で不断連続する意識の流れへと理性信仰からパラダイムを換えて行く同時代の思想との接点を私の変化に看取することができる。かかる〈時〉をめぐる同時代のうごきを捉えながら「ノート」詩篇は制作されているのである。

#### 第四節 「同時性」の否定

ベルクソンと「ノート」との交差は、「同時性」の否定という形で「(バルザック)<sup>(20)</sup>」という詩篇にも現れている。

バルザック

バルザック

腹の皮が収縮する

胃病は明治時代の病氣らしい

そんな退屈は嫌で嫌で

悟ったって昂奮するさ

同時性が実在してたまるものか

空をみて

涙と仁丹

雨がまた降つて来る

「バルザック」と「胃病」が対比されるように並べられ、「退屈」で仕方が無い「明治時代の病氣」である「胃病」に話者は嫌悪感を露わにする。様々なことを分析しては理解したような気になっても、「仁丹」の看板が目に入る「空」を見上げて「涙」がこぼれてしまう感情や、「雨がまた降つて来る」ように常に変化し続ける世界の深奥は計れない。だからこそ、それらは話者に「昂奮」を与えて止まないものである。対して、「実在してたまるものか」と強く否定されるのが「同時性」である。

では、「明治時代の病氣」である「胃病」に嫌悪感を示し、「同時性」を否定する話者の態度は何を意味するのであろうか。まずは、「バルザック」と「胃病」との対比の意味から考えてみたい。

大岡昇平<sup>(21)</sup>は、中原にとって小説家が「人生がいかなる座標をもっても割り切れず、すべては在るがままに在

ると感じた達人」であり、その「理想的な型」が「バルザック」であったと述べている。この中原によるバルザック評価は、「ノート」が使用されていた大正13年当時のバルザック理解に依拠している。震災後の「新生第一出版」として『ストリンドベルク全集』と『バルザック傑作叢書』が新潮社から刊行され、大々的に広告宣伝された。

バルザックを知り味ふは、我々自身が現に生活しつゝある不可思議なる現実の生活そのものを、根本から知ることである。大自然が、偶々此の作家を選んで表現機関たらしめた其の広凡性、無限性、創造性に接する事である。

右の広告文<sup>(22)</sup>にて、バルザックの作品を通して「現実の生活そのものを、根本から知る」ことができる<sup>(22)</sup>と謳われているように、「バルザック」は「不可思議なる現実」を知るための手段として膾炙されていた。このように、「不可思議なる現実」を見る「バルザック」に対して、「胃病」は身体の一部の不調が医学的に解明された過去の「病氣」ではない。だからこそ、「胃病」が「退屈」で仕方がないのに対し、「不可思議なる現実」に目を向ける「バルザック」は「腹の皮が収縮」する程の面白さを持ち得たのである。「バルザック」が問題とした「不可思議」で定義され得ない現実「昂奮」する話者にとって、知識や概念化された対象は「退屈」を覚えるだけであり、「同時性」もまた「退屈」なものであった。

「同時性」に関して大岡<sup>(23)</sup>は、高橋新吉を介したアインシュタインの相対性理論の影響を中原のダダ詩に看取り、相対性理論に見られる「同時性」の破れを想起している。また、坂本越郎<sup>(24)</sup>は、映画理論に見られる「同時性」の否定として捉えた。しかし、「同時性」の否定もベルクソンの影響の中に意味付けられる。『ベルグソンの哲学』<sup>(25)</sup>では、「純粹持続」に対峙するものとして「同時性」が説明されている。

旋律を聴く時、最も純粋な継起の印象を受ける。それは同時性とは全く異なる印象である。斯る印象を吾人に与へるものは、実に旋律の連続性と、不可分割性である。若し之を分割して、多数の音符「前」「後」とせんか、是れ旋律に空間的心象を混入し、継起に同時性を移入するものである。

ここでは、「旋律」を譬えとして用いることにより、不斷に変化しながら連続する「純粹持続」が説かれている。「旋律」の印象を「音符」の形に表すことは、「同時性」により印象のような「純粹持続」を空間と接合せ、実体化させることに他ならない。即ち、「同時性」により、断片的な空間とそれを否定する連続的な「時」が接合され、「純粹持続」は反省の対象となる。その媒介が「同時性」であり、それは「時」と空間とが交差する点と定義されている<sup>(26)</sup>。かかる「同時性」により「時」が空間化され、「純粹持続」が認識の対象になることにより、「純粹持続」が失われてしまうことは言うまでもない<sup>(27)</sup>。

「(バルザック)」では、こうした「時」の空間化を示す「同時性」が強く否定される。そして、「空」を見上げて流れ出る「涙」、目に入る「仁丹」の看板、今まさに降ろうとする「雨」という「不可思議なる現実」の一面を「同時性」と対置させることにより、弛まず変化し続ける目前の「時」の表現が試みられているのである。かかる試みに、理念と手法との間の矛盾に悩みながらも、「時」に触れることを望み、「同時性」を否定せずにはいられない中原の態度を読み取ることができる。そしてそれは、時間が「時」の概念に過ぎないと疑念し、言語までも疑ったベルクソンの態度と重なる。

更に、ベルクソンによれば、「時」は発展的に拡大するために、二度と同じ条件を繰り返すことができない一回性のものである。これを踏まえて、西田は『自覚に於ける直観と反省』<sup>(28)</sup>において意識の一回性を説いた。「ベルグソンの純粹持続」において西田は、「純粹持続」が不斷に連続しながら拡大し、「発展的進化」を遂げるた

めに「一瞬前の過去にも還ることができない」と説いた。それと同じく、意識もまた同一内容を繰り返すことができないとした。一度経験されることにより意識は反省され、「具体的なる感覚其物」であることを失う。この一回性という問題に関して、「一度<sup>(29)</sup>」という詩篇を見ておきたい。

結果から結果を作る

翻訳の悲哀――

尊崇はたゞ

道中にありました

再び巡る道は

「過去」と「現在」との沈黙の対坐です

一度別れた恋人と

またあたらしく恋を始めたが

思ひ出と未来での思ひ出が

フリと享樂との乱舞となりました

一度といふことの

嬉しさよ

「結果から結果を作る」ことでしかない「翻訳」を「悲哀」と捉える話者にとって、「一度別れた恋人」との二度目の「恋」は「結果」から新たな「結果」を生むだけの「翻訳」と変わらない。故に「結果」から新たな「結果」を生み出そうとする行為を批判し、「一度」であることの重要性を説くのである。同様に「結果から結果を作る」ことを意味する「再び巡る道」は「過去」と「現在」との「沈黙の対坐」と捉えられ、そこに新たな創造が見出されることはない。故に、「結果」へと至る「道中」にこそ「尊崇」すべきものがあるとして、「一度」であることに話者は意義を見出すのである。

詩篇「一度」に歌われた経験された内容の反省は、西田に従えば「純粹経験」を認識する行為であり、ベルクソンに従えば「純粹持続」の「空間」化に他ならない。こうした一回性の重視にも、〈時〉や意識の一回性を説く同時代思想の影響を看取することができる。これらの詩篇には、同時代の思想を手掛かりに自らの詩における理念を明確化し、詩作しようとした中原の創作意識が刻み込まれている。

## 第五節 私の揺らぎ

「春の夕暮」では、私を規定する基盤と共に私が揺らぎ、「春の日の夕暮」との同一化を経て、理性に支えられた絶対的な私が脱却される。この私からの脱却は、「恋の後悔」<sup>(30)</sup>における「男」の様にも見られる。

正直過ぎては不可ません

親切過ぎては不可ません

女を御覧なさい

正直過ぎ親切過ぎて

男を何時も苦しめます

だが女から

正直にみえ親切にみえた男は

最も偉いエゴイストでした

思想と行為が弾劾し合ひ

智情意の三分法がウソになり

カンテラの灯と酒宴との間に

人の心がさ迷ひます

あゝ恋が形とならない前

その時失恋をしとけばよかったのです

「正直過ぎ親切過ぎ」る為に、「男を何時も苦しめ」る「女」を省みて、「正直」過ぎる態度や過度の「親切」が却って相手を苦しめることになる。となると男は悟る。しかし、「エゴイスト」である男にとって、「思想」と「行為」とがせめぎ合い、人間の心的要素とされてきた「智情意の三分法」という基準さえも「ウソ」でしかなくなる。

「カンテラの灯と酒宴との間」に揺れる現実世界の中で、「人の心」は常に流動的に「さ迷」うようなものである。

り、信じるに足りない「智情意」で計ることはできない。故に、最終連では「恋」をひきあい、恋愛論で説かれる「恋」のように、本来「形」のないものが「形」あるもののように言葉によって概念化される以前に、「失恋」というものを経験しておけばよかったと結ばれる。即ち、「エゴイスト」であることは、「人の心」や「恋愛」を理性的に捉えようとする行為と対峙する。当該詩篇にて、「形」に囚われない主体の在り方を示している「エゴイスト」は、同時代において如何なる意味を持っていたのであろうか。

「恋の後悔」が制作された頃、辻潤が邦訳出版したマックス・シュテイルナー『自我経<sup>(31)</sup>』（『唯一者とその所有』）が膾炙していたことにより、「エゴイスト」であることは次のような意味を持っていた。

私は他に比較してのみ私自身を考へてゐた。充分、私は全てに於ける全て、即ち、無二（*einzig*）ではなかつた。けれど、今私は、自分自身に対し、非人間であると思ふことを止める、私自身を計り、他人によって、私自身を計らせることを止める、私以上の何処をも認めることを止める。であるから、さよなら、人道的批評家さん！ 私は唯だこれ迄非人間であつたが、最早、今はさうではない。けれど、無二だ、諸君の嫌ひなエゴイストである。けれど、人間や、人道的や、非利己によつて、それ自らを計らせるやうなエゴイストではなく、無二<sup>マ</sup>『なるが故にのみエゴイストである。』

ここで提唱された「無二」とは、「私以上の何処をも認めることを止め」ることであり、人間という概念に規定されないと自己を位置させることを意味する。それは、認識体系からの意識的な逸脱を意味し、「なん等の概念も自分を説明はしない、自分の本質として名付けられる如何なるものも自分を説明し尽しはしない。それ等は単に名である」と述べる箇所にも理性による概念化を否定する姿勢は明らかである。

如上の理性批判こそが、同著におけるシュテイルナーの狙いであつた。執筆当時、「哲学的宗教批判としての



ヘーゲル批判<sup>(32)</sup>」として同著は理解され、基準とされる理性と合致するものだけを現実と捉えたヘーゲルに対する批判を表していた。

『自我経』冒頭には「萬物は己にとつて無だ」というテーゼが掲げられている。自己の前提に「無」を据えることにより、「エゴイスト」は「真理、善、正義、自由」という概念を無効化し、自らが人間という枠内で捉えられることも否定する。だからこそ、「エゴイスト」は常に現在に立脚しながら<sup>(33)</sup>、流転し続ける意識の在り方を重視するのである。<sup>(34)</sup> シュテイルナーのエゴイズムを受けて、辻潤<sup>(35)</sup>は次のように述べる。

自分以外のオウソリテイを見失つてしまった人間にとつては、其処に何等の客観的価値と云ふものが存在しなくなつてしまつたのである。自分以外には其処に何等の価値標準は存在しないのである。そして、その自己と云ふ者も大体の傾向は定められるかも知れないが、絶えず動いてゐるから決して不変の標準を下すわけにはゆかない。

自分以外の「客観的価値」や「価値標準」の否定により、「不変の標準」の支配を受けない自己が獲得される。その為、全ての意味と価値を内包した「無」を前提として、「不変の標準」により規定された自己の超克と新たな自己の創造が「エゴイスト」には求められたのであった。

詩篇「恋の後悔」では、「男」が「エゴイスト」であつたからこそ、「智情意の三分法」という「心」を規定する言葉は「ウソ」となり、対象化されることなく「さ迷ひ」流転し続ける「心」の在り方が求められたのである。このように、「最も偉いエゴイストでした」という「男」の告白は、自己の対象化さえも拒んだ「エゴイスト」であることを意味する。「恋の後悔」を当時多くの青年たちに支持された『自我経』に重ねることにより、理性による拘束から抜け出すための共時的な視点に中原の関心が向けられていたことが明らかにになる。

かかる視点は、「ノート」詩篇の上で〈時〉をめぐるベルクソンの思想と交差する。〈時〉や自己を理知では測れない流転として捉え、絶対的な現在に立脚しているという点が共通していたからこそ、「ノート」詩篇は同時にベルクソンとシュティルナーを包摂し得たように思われる。他によつて規定されない流動的な自己を重視する「エゴイスト」である男の態度は、絶対的な私と訣別した「春の夕暮」の私の態度と重なる。

## 第六節 おわりに

最後に、「春の夕暮」における私の揺らぎと、「恋の後悔」における「エゴイスト」であることが何に起因するかを明らかにしておきたい。

両者に共通するのは、主客の分離を前提とする既存の認識の枠組みから解放されるべく、見る主体と、見られる客体とが一如となった主客合一した意識の在り方が求める点である。

先に引用した西田幾多郎『自覚に於ける直観と反省』（前掲）の序文は、主客合一の状態を説くことから始められている。

直観といふのは、主客の未だ分れない、知るものと知られるものと一つである、現実その儘な、不断進行の意識である。反省といふのは、この進行の外に立つて、翻つて之を見た意識である。ベルクソンの語をかりて云へば、純粹持続を同時存在の形に直して見ることである、時間を空間の形に直して見ることである。

同著において、「余は従来の合理主義の様に思惟といふものから出立しないで、与へられた経験といふものから出立したいと思ふ」と述べられる通り、デカルトからヘーゲルに至る「思惟」を起点とする哲学に対し、西田

はその思索の出立点を「経験」に求めた。従来の我と物といった主客分離された概念ではなく、「経験」を起点として思索することにより、西田は主客合一した「現実その儘な、不断進行の意識」である「直観」により世界を捉えようとしていた。かかる「主客の未だ分かれぬ」状態こそが「春の日の夕暮」であり、「空と山」の立場なのである。そして、無を前提とすることにより主観と客観という区別を無効化する「エゴイスト」もまた、対象を「現実その儘」に感じ取ろうとする態度の表れに他ならない。即ち、「ノート」では主客合一された状態で世界を捉える主体の発見が模索されていたのである。

以上のように、詩篇を同時代の思想と照らし合わせる作業により、それらと向き合いながら自らの詩の理念を構築し、詩作する手法を求めた中原の姿が明らかになった。理性の支配を超克しようとする同時代の思想と近接したところで問題を共有しながら、「ノート」詩篇では〈時〉や〈無〉が歌われていたのである。

#### 【注】

- (1) 長沼光彦 「一九二七年の中原中也——ダダと象徴の詩精神——」 「日本文学」 (平 14・2)
- (2) 渡邊浩史 「「生命主義」言説圏から生成される詩——「生活者」が要請するテキストと中原詩の関係」 『中原中也——メディアの要請に応える詩』 (平 24・7、れんが書房新社)
- (3) 厨川白村 『近代文学十講』 (明 45・3、大日本図書)
- (4) 疋田雅昭 「「言葉なき歌」との対話のために」 『接続する中也』 (平 19・5、笠間書院)
- (5) 昭 9・12—昭 10・3 制作推定。尚、制作時期に関しては『新編中原中也全集 第四卷 評論・小説 解題篇』 (平 15・11、角川書店) に拠る。以下、引用の詩篇の制作時期に関しては、『新編 中原中也全集 第二卷／

詩Ⅱ 解題篇』（平13・4、角川書店）に拠る。

(6) 「春の夕暮」大13春制作（推定）

(7) 松下博文「中原中也「ダダ」の方法——「春の日の夕暮」冒頭の解説——」「語文研究」（昭62・6）

(8) 佐々木幹朗「ダダイズムとの遭遇」『中原中也』（昭63・4、筑摩書房）

(9) 疋田雅昭「中也詩における語り手とは——「春日狂想」を視座にして——」「『接続する中也』（前掲）

(10) 宮崎真素美「中原中也・「春の日の夕暮」素描」「愛知県立大学説林」（平8・3）

(11) 福田百合子「中原中也私解」「文芸山口」（昭37・5）

(12) 吉田瀬生「京都」『評伝中原中也』（昭53・5、東京書籍）

(13) この「歴史的現在」をめぐり、福田百合子は「中原中也私解」「文芸山口」（昭37・5）にて「現在この人間の位置から、口を開いて何か言おうとすれば、歴史的、人為的なものから超越した空や山は、何とつまらぬものと山」とに対していて、風景の一部として切り取られており、壮大な語感をもつ〈歴史的現在〉という物言いと〈私〉の卑小さが、風景のなかであらわにされてしまう」と指摘する。

(14) 平岡敏夫「〈夕暮れ〉の中原中也——『山羊の歌』を中心に——」「『〈夕暮れ〉の文学史』（平16・10、おうふう）

(15) 澁谷修「三科展の未来派」「中央美術」（大11・12）

(16) 西田幾多郎「ベルグソンの純粹持続」『思索と体験』増訂版（大11・10、岩波書店）、初出は「教育学術界」（明

- (17) アンリ・ベルグソン／金子馬治、桂井當之助訳『創造的進化』（大2・10、早稲田大学出版部）
- (18) 大住蕭風『現代思想講話』（大2・2、丙午出版社）
- (19) 「迷つてゐます」大13春制作（推定）
- (20) 「（バルザック）」大13夏制作（推定）
- (21) 大岡昇平「中原中也の思い出」『中原中也』（昭49・1、角川書店）
- (22) 『バルザック傑作叢書』広告「新潮」（大12・11）
- (23) 大岡昇平「二詩人」「群像」（昭31・1）
- (24) 坂本越郎「解説」『日本の詩歌』23巻（昭43・6、中央公論社）
- (25) ベルグソン／綿田義富訳『ベルグソンの哲学』（大2・4、警醒社書店）
- (26) ベルクソン／平井啓之訳『時間と自由』（平2・12、白水社）を参照。
- (27) このようなベルクソンの〈時〉が基点としていたものは、知による認識を基点として「物其者」へは到達できないという思惟の限界を示したカントに対する、自己の裡に潜在的に流れる「純粹持続」の存在であった。
- (28) 西田幾多郎『自覚に於ける直観と反省』（大6・10、岩波書店）

意識が繰返すことができぬといふのは、多くの心理学者もいふ様に、意識現象は出来事であるから、一度過ぎ去つたものは再現することができぬといふのか、又はベルグソンのいふ様に、我々の意識は内容的に一步一步創造的進化であるから、同一内容の意識は再び繰返すことはできぬといふのであらう。（中略）唯我々の意識現象を時間上に起る出来事として、時といふ形式によつて意識内容を配列して見た時、或一瞬間に限定せられた感覚は、その瞬間が時の系列上もはや繰返すことができないと共に、繰返すこと

ができないと考へられるのである、即ちその繰返すことのできないといふのは既に反省された感覚であつて具体的な感覚其物ではない。

(29) 「一度」大13夏制作（推定）

(30) 「恋の後悔」大13春制作（推定）

(31) マックス・スチルネル／辻潤訳『自我経』（大10・12、改造社・冬夏社）

(32) 片岡啓治「解説」シュテイルナー／片岡啓治訳『唯一者とその所有 下』（昭43・5、現代思潮社）

(33) 『唯一者とその所有 下』（前掲）「解説」で片岡は次のように述べている。

現在において充足を「享受」を求める者は、己の充足を阻むものとして「現存の既成性」に対立すると共に、「未来の充足」もまた己の有限の生の「彼岸」なる無限性、《この≡生の否定性としてこれを却けねばならない。すなわち、過去と未来のいずれをも「疎遠なるもの」としてこれを「拒絶・否定」し、ただ現在の上に立つことのみ求める。

(34) シュテイルナーは国家や教会や神といった権威を強く否定する極端なエゴイズムを提唱したように思われるが、結社の自由や他者との連帯や共同体といった、他者との関係性を放棄していない以上、これを単なる独我論と位置付けることはできない。また、シュテイルナーの狙いはヘーゲル批判にあり、アナーキズムと結びついて行くのは後世のことである。

(35) 「文学以外？」「改造」（大12・1）では、「自分に対して正直で忠実」な「ダダは下駄に支配されない」と、自分以外の「価値標準」である「下駄」には支配されず、「唯だダダの欲するままに動くばかりである」と述べ、エゴイズムとダダとの接点を示している点は注目に値する。

### 第三章

「認識以前に書かれた詩」から〈詩〉へ  
—— 中原中也「ノート1924」と〈詩〉の問題をめぐって ——

## 第一節 はじめに

中原中也「古代土器の印象」<sup>(1)</sup>は、中村稔の「この詩は自由な鑑賞を許すものと私は考えている」<sup>(2)</sup>という言葉に顕著なように、従来より解釈の多様性に晒されてきた詩篇である。また、第Ⅰ部第一章で扱った詩篇「(頁 頁)」と併せて、「認識以前」という詩語が問題とされてきた<sup>(3)</sup>。そして、「認識以前」という詩語から中原の後年の現象学的言説へと接続する形でこれらの詩篇は評価され、「認識以前」の延長線上に「名辞以前」<sup>(4)</sup>が位置付けられることにより、「ノート」など習作期の作品は後年の詩観との関連性を意識して読解されるようになった。吉竹博が指摘するように<sup>(5)</sup>、形而上の世界である「名辞以前の世界」を「直観」的に歌うという後年の詩論に表れた詩観をフィードバックすることにより「ノート」の作品、殊に「古代土器の印象」や「(頁 頁)」を捉えることが通説となっている。習作以上の意味を「ノート」の詩篇に見出すことには首肯できるが、詩篇から「認識以前」という詩語だけを切り離して、後年の詩観へと回収して意味付ける手法には疑問が残る。「認識以前」という詩語と「名辞以前」を言葉の類似から単線的に結び付けるのではなく、まずは詩篇の中で「認識以前」は意味付けられる必要がある。

そこで、本章では「古代土器の印象」で表現されているものが、「認識以前に書かれた詩」「\*傍点、論者」であることに注目したい。「認識以前に書かれた詩」という言語による制約を受けない「詩」を、言葉を媒介として成立する言語表現の〈詩〉へと変換する詩作行為そのものを「古代土器の印象」などの詩篇を通して中原は問うていたのではなからうか。それを明らかにすることにより、「認識以前に書かれた詩」を自己の詩作理念として発見し、その表現手法を求めつつ詩的出発に備えて〈詩〉をめぐる問題を思索／詩作した中原の軌跡として



「ノート」を位置付けてみたい。

まずは〈詩〉をめぐる問題に着目しながら、「古代土器の印象」とその周辺の作品を読む。そして、従来は中原固有の詩観へと収斂されてきた「認識以前」を、同時代詩壇の動向や問題と重ねることにより、中原が何を意識しながら自らの詩の理念を明確化していったのかを明らかにしたい。

## 第二節 「詩」と〈詩〉の在り方

「古代土器の印象」は「認識以前に書かれた詩」という一節から始まり、一行目のダッシュ以降、第一連は「認識以前に書かれた詩」（Ⅱ「詩」）の在り方を示している。そして第二連において、湧出した感情が「泣く」「笑ふ」という行為として認識される前の一瞬が「認識以前に書かれた詩」であることが歌われ<sup>(6)</sup>、「古代土器の印象」が〈詩〉の始原を問題としていることが明示される。ここで詳しく作品を読み解いてみたい。

認識以前に書かれた詩――

沙漠のたゞ中で

私は土人に訊ねました

「クリストの降誕した前日までに

カラカネの

歌を歌って旅人が

何人こゝを通りましたか」

土人は何にも答へないで

遠い沙丘の上の足跡をみてゐました

第一連では、認識とは切り離せない言葉が必要とする私と、言葉が必要としない「土人」との遣り取りの中で「認識以前に書かれた詩」の在り方が説かれる。西洋世界を構築する認識の基盤となっている「クリスト」が生を受ける「前日まで」<sup>(7)</sup>——近代を支配する理性による認識の発生以前——に、未開の「沙漠のたゞ中」を「カラカネの／歌」という〈詩〉を歌う「旅人」（＝詩人）が通り抜けてた人数を私は「土人」に尋ねる。この私の問いかけは、認識発生以前に詩人は存在し得るかということを問うことにより、認識に頼ることなく〈詩〉が存在し得るか否かという問題を提起していると言えよう。しかし「土人」は私の問いかけに言葉を以ては答えない。代わりに、遙か彼方の「沙丘の上」に残された「旅人」の「足跡」を見ることによつて私の問いかけに応じる。ここで重要なのが、「土人」が私のように認識の道具である言葉によつて語るのではなく、「足跡」を見るという原初的な行為を示し続けていることである。ただ見るという「土人」が示した態度は、見る↓認識する↓語るという認識の体系により、「土人」が見て感じたものが「足跡」として認識され意味付けられてしまうことを避ける。私の問いかけに対する答えの在処だけを示して語らないという方法は、言葉を介さないために「土人」が見たものの純粋性を保ちながら、「旅人」が通つた人数を私に悟らせることが可能となる。かかる「土人」の態度こそ、「認識以前に書かれた詩」を表現する手法を示していると言えよう。「認識以前に書かれた詩」を言葉によつて語らずとも語る手法、即ち、行為が言葉の代わりとなつて意味を伝える手法を「土人」の態度は提示しているのである。

泣くも笑ふも此の時ぞ

此の時ぞ

泣くも笑ふも

「此の時」とは、第一連の「土人」が示した、言葉による認識を必要とすることなく「認識以前に書かれた詩」が伝えられる瞬間である。そして、「泣く」「笑ふ」という行為の意味が言葉によって伝達されなくとも、行為と意味とが伴うことにより「泣く」「笑ふ」という感情が直接的に伝達されることに「私」は気付く。「認識以前に書かれた詩」が認識されることにより失われてしまうのと同様に、「泣く」「笑ふ」という感情は認識の道具である言葉を介しては直接伝えることはできない。「泣く」「笑ふ」という感情の純粋性を保ったまま伝えるには、行為と意味を同時に成立させる以外に術はない。であれば、「認識以前に書かれた詩」を表現すること、身体性を伴って行為することであると換言することができよう。それにより、認識体系の外側で〈詩〉を歌うことは理論上可能となるのである。

先述したように、吉竹博は「認識以前」の典拠として西田幾多郎『自覚に於ける直観と反省』の「四十 絶対自由の意思」、「四十二 思惟と経験」などに見られる「認識以前」を指摘している。そこで「認識以前」は、「作爲せられた間接の世界」における知識や認識の対象ではなく、「純粋経験」という「認識の到達することのできない而も認識が之を目的としなければならない対象」が存在する場を指し示す語として用いられている。

また、西田の思考を受け、「後に来る人々」のために「多少の教育的意義を加味した哲学入門書であり一般に入り易からしめんとする通俗書」<sup>(8)</sup>として出隆が上梓した『哲学以前』<sup>(9)</sup>の「立場と世界」にも「認識以前」は散見される<sup>(10)</sup>。出隆の言に拠れば、「認識以前」とは「其儘の事実」が様々な「立場」に従って現れる以前の状態、即ち「純粋意志」が何等の「立場」の影響を受ける以前の——経験的な動機を介在しない——状態を指し示す。

そのため、科学者が「其儘の事実」の論理的な把握を試みても、それが思惟された認識の対象となってしまうために、「認識以前」に存在する「其儘の真」を科学的に把握することはできない。このように「認識以前」とは、経験を紹介して認識の対象とされる前の「其儘の真」を指し示す言葉であった。

「認識以前に書かれた詩」は、科学者の例のように経験によって蓄積された知識や、概念による認識では捉えられない<sup>(11)</sup>。だからこそ「其儘の真」たる「認識以前に書かれた詩」を言語化することは、それらを「泣く」「笑ふ」という形骸化した言葉の中に閉じ込め、その意味を限定してしまうことに等しいのである。

しかし〈詩〉を表現する以上、言葉は必要不可欠であり、対象の言語化を逃れることはできない。やがて、このジレンマは「認識以前に書かれた詩」を〈詩〉として表現すると、「認識以前」の「其儘の真」ではなくなってしまうという限界——カントが示した「物自体」を認識することの限界と同一の限界——を招いてしまう。かかる問題を解決できないために、「古代土器の印象」は「土人」の態度から「認識以前に書かれた詩」の在り方を示すに止まり、「認識以前に書かれた詩」を歌い得た〈詩〉にはなっていない。「古代土器の印象」において、言葉を用いて「認識以前」の「其儘の真」を表現することの不可能性に突き当たった中原は、以後その手法を追求して行く。

### 第三節 「自棄」の〈詩〉

「認識以前に書かれた詩」を〈詩〉に表現するという言語表現のジレンマは、「ノート」の「迷つてゐます」<sup>(12)</sup>に見られるように、詩作行為の迷いを招くことになる。「目前のもの」を表現するには、「外界物」たる「筆」

で記す言葉を用いねばならない。それに対する「僕は筆を折りませうか？／その儘にしときませうか？」という迷いは、言語表現の限界を如実に表していると言えよう。かかる迷いを経て、話者は「詩」を〈詩〉として表現するための手法として「自棄」に辿り着く。次に「（テンピにかけて<sup>(13)</sup>）」を引用したい。

テンピにかけて

焼いたるか

あんなへナチヨコ詩人の詩

百科辞典を引き廻し

鳥の名や花の名や

みたこともないそれなんか

ひっぱり出して書いたつて

——だがそれ程想像力があればね——

やい！

いつたい何が表現出来ました？

自棄のない詩は、

神の詩か

凡人の詩か

そのどつちかと僕が決めたげます

これまで目にしたこともない「鳥の名や花の名」や「それ」を「百科辞典」で引いて、それらを見たことでもあるかのようにして書かれた〈詩〉は、「テンピにかけて」焼き捨ててしまっても構わないような「ヘナチヨコ詩人の詩」に過ぎない。それは、概念の集積でしかない「百科辞典」の項目に記載された「鳥の名や花の名」を素材にしたところで、結局は「みたこともないそれ」を書いたに過ぎず、「鳥」や「花」を見ることが生じる感動は表現できないからである。認識された対象を表す言葉の羅列で「詩」は表現できない。そこで〈詩〉を歌うためには、それらを一切放擲した「自棄」が必要となる。だからこそ「自棄」が見られない〈詩〉は、全能の「神」が歌った〈詩〉か、認識に絡め取られて「詩」を表現できない「凡人」が歌った〈詩〉のどちらかとなるのである。

ここで「そのどつちかと僕が決めたげます」と断言する「僕」は、認識から独立して存在する「詩」を求め、一切の認識を否定する「自棄」が「詩」を捉える上で必要であることを知る詩人である。「詩」を〈詩〉として歌うことの困難は、認識を捨て去る「自棄」によつてのみ可能となるという結論に辿り着いたことを「迷つてゐます」という詩篇は示している。

認識を回避すると「自棄」の〈詩〉になるという表現の限界を歌った「(テンピにかけて)」のように、表現を歌ったメタな詩篇が「ノート」には散見される。その一つである「(最も純粹に意地悪い奴<sup>(14)</sup>)」を引用する。

最も純粹に意地悪い奴。

私は悲劇をみて泣いたことはない

悲劇に遭遇したことがある自分を発見したゞけであつた。

やつぱり形式に於ても経験世界を肯定しなきや

万人の芸術品とは言へないのでせうか？

内容価値と技巧価値は対立してはゐませんよ。

問題となるのは技巧だけです。

内容は技巧以前のものです。

技巧を考慮する男は吃度価値ある内容を持つてゐます。

天才以外の仕事ではないのが此の芸術ですね。

アプリアリな「詩」が存在する世界ではなく、経験のフィードバックによつて認識された「経験世界」を認めてしまうと、「悲劇」を見て涙する感情の湧出は、「悲劇」という事柄に「遭遇した」という単なる出来事の説明に堕してしまう。感情は思惟によつて規定された「経験世界」のものではない。その「経験世界」を認め、感情さえも現象として認識してしまうと、「私」は「最も純粹に意地悪い奴」となってしまう。そうした「経験」や認識に裏付けられた世界に「芸術」は存在しないのに、「万人」は「経験世界」を写すような「形式」を用いねば「芸術品」とは認めようとはしない。故に、「芸術」は「天才」のものであると歌われるのである。

しかし、「技巧」以前に作品の「内容」は存在し、「価値ある内容」を表現するために「技巧」は考慮され、その結果様々な「形式」を生じる。「内容」が自ずと「形式」を選ぶために、詩人に「形式」を選択する権利は

ない。だからこそ「芸術」の「内容」を表現する「形式」や「技巧」が問題となるのである。表現すべき「価値ある内容」を持つ「天才」はそれを熟考し、詩作する。だからこそ、「芸術」は「天才」によって為し遂げられるべき「仕事」に他ならないのである。

この詩篇では「芸術」、特に「詩」を表現する上で認識の上に成り立つ「経験世界」に絡め取られた「形式」が否定され、「認識以前に書かれた詩」という「価値ある内容」を表現するための「形式」——認識から逸脱した「自棄」——の必要性が説かれていると言える。

「経験世界を肯定」した「形式」の否定は、「（酒は誰でも酔はす<sup>(15)</sup>）」の「それを以てそれを現すべからず」という表現にもかうかがうことができる。「経験」された「自然」を「カンヴァスの上」に描いたところで、それは「自然」の模倣でしかなく、観念的な「自然」に過ぎない<sup>(16)</sup>。表現するものとされるものという二元論的關係の上に〈詩〉が成立すると考える以上、認識から逃れることはできない。故に、それを無効化する手法として「自棄」が求められたのである。

かかる表現の在り方をモチーフとする「（最も純粋に意地悪い奴）」という詩篇は、「認識以前に書かれた詩」という「内容」に気付いた話者が、認識に囚われない「自棄」を手法として、「経験世界」よりも濃密な実在を描き出すべく思考した過程を表している。このように表現手法を思索しながらなされた詩作は、認識の規制を受ける前の純粋な感情を「内容」としながら、いかに〈詩〉を歌うかということを中原が問い、模索していたことを示している。しかし、「価値ある内容」（＝「認識以前に書かれた詩」）を〈詩〉として表現する手法を歌った詩篇であったとしても、やはり「詩」を歌った〈詩〉とは言い切れない。

以上のような「ノート」における〈詩〉の追求は、同時代に目を向けることにより、詩話会を中心とした詩壇



が突き当たっていた問題との交差を示すようになる。

#### 第四節 〈口語自由詩〉における〈詩〉

〈口語自由詩〉を掲げる詩話会を中心とする当時の詩壇では、象徴詩、民衆詩、未来派などの立場から〈詩〉の本質が論じられていた。詩話会の公器たる「日本詩人」において、萩原朔太郎<sup>(17)</sup>は、〈詩〉の意味を狭義には「散文に対していふ韻文の謂」、広義には「科学に対する芸術」や「物質生活に対する精神生活」と定義し、「詩の詩たる意義」が「形式」ではなく「内容性なる直感や美感」にあるとして、次のように述べた。

作品に於ても、作家に於ても、吾人に「詩」といふ感じを強くあたへるものは、どこかしらに或る非現実的な気分をもつたもの、人の情緒を強く呼び起すもの、ある理想に憧憬する意志をもつたもの、浪漫的なもの、直感的叡智に富んだもの、自然の美を描いたもの等であり、即ち約言すれば、美学上の所謂「美感」に富んだものである。之に反して、一方、現実的なもの、反理想的なもの、没情緒的なもの、概念的なもの等は、概しく「詩」といふ感じをあたへることがすくない。

〈詩〉の「内容」たる「詩的躍動」が外部に表出される際に「一定の拍節<sup>リズム</sup>」が生まれ、〈詩〉としての「形式」が要求されたとした朔太郎にとって、「直感」や「美感」といった「内容の詩<sup>ポエム</sup>」を離れて「形式」が独立して存在するとは考えられなかった。形而上の「直感」や「美感」を「内容」とし、詩的な感動を与える「音楽的の旋律」や「拍節<sup>リズム</sup>」即ち「詩の音楽的要素」が求められた理由はそこにある<sup>(18)</sup>。この形を持たない「拍節<sup>リズム</sup>」を内在し、経験された「実感」とは異質の「美感」であるところの直観的な「詩的躍動」こそが朔太郎にとっての〈詩〉

の本質であった。故に、〈詩〉には、「より直観的」「より叡智的」「より情緒的」「より非我的」な「内容」と、「より拍節的」な音楽の内在を可能にする詩型として〈口語自由詩〉を朔太郎は掲げていたのである。

そして「愚劣没常識なる日本文壇の自然主義」を批判し、「すべてに於て優秀なる内容表現」を「十分以上の詩的効果」に表す詩型を求めた朔太郎にとって、〈口語自由詩〉は「稀代の天才を要する仕事」であり、「天才の芸術」に他ならなかった。この朔太郎の主張と、中原の「(最も純粹に意地悪い奴)」における「芸術」は「天才以外の仕事ではない」という主張は近似している。また、〈詩〉における「内容」と「表現」の関係を「表現即内容、内容即表現」と朔太郎は一体のものとして捉えており、それと「内容」と「技巧」は対立することがないという中原の主張もまた近似していると言えよう。当時の中原が詩壇の動向を追いながら詩作していたことをそれは示している。

詩話会を中心とした詩壇における〈詩〉の本質を概観するには、朔太郎に留まらない他の詩人たちの言説も参照しておく必要がある。旧自由詩社時代から活動が続けた福士幸次郎<sup>(19)</sup>は、「進化論的見地」から芸術の可変と適応を認め、時代によって変動する「美的標準或は公準」の影響を受けながらも、芸術は秩序的に発展的になされるものであると説く。その「芸術の変動の波」に晒されながら、恒久的に存在し続ける「不変の実質」を福士は〈詩〉の本質と見ていた。

先ほどの朔太郎の見解と同様に、外面的な音数律ではない「魂を奥底から隅々まで動かしてくれる」「詩の音楽的要素」の必要性を説く白鳥省吾<sup>(20)</sup>は、「宇宙のあらゆる有形無形のもの」に触れた「歓喜」こそが〈詩〉の本質であると訴える。そして内在する「一貫した個性的のリズム」を〈詩〉にもたらし、「言葉の自由で平明なること」<sup>(21)</sup>により「生活そのもの」を生々しく伝え、民衆に「心から心への直截な発言」を呼びかける方法とし

て〈口語自由詩〉を捉えた。それにより、民衆派詩人として「文語の曖昧裡に感動を醗化し美しく表現しやう」とした旧弊な象徴詩を白鳥は批判したのである。しかし、「詩に於ては先づ感動そのものを在りのまゝに伝へる」という〈詩〉の手法においては象徴詩と区別されたものの、「感動そのもの」という〈詩〉の本質に立ち戻れば民衆派と象徴派の隔たりはなかった<sup>(22)</sup>と言える。

〈詩〉の本質を「直情」と換言したのが平戸廉吉であった。「私の未来主義は理論<sup>テオリイ</sup>ではありません」という宣言から始まる「私の未来主義と実行」<sup>(23)</sup>において「直情は私の道徳／直情は私の行為／直情は私の芸術」と明言するように、その詩篇は「直情」や「動く瞬間の「生活」<sup>フォルム</sup>」という〈詩〉の本質を機械の運動に重ねることによって表現されている。そして、未来派の「全然新しい形式」<sup>フォルム</sup>と「内容」の関係は、「孤立した2又は各の<sup>プラス</sup>」ではなく、全くの1であり、「形式」<sup>フォルム</sup>が「動作を通じて表はるゝ内の声」(＝「音楽状態」)を〈詩〉に与えることによって「不斷の生命の流れに浸ることが出来る」と平戸は主張した。かかる平戸の言葉が、先の朔太郎や白鳥のそれと重なることは明白である。そこに未来派を当時の詩壇が受け入れた理由があつたと言えよう<sup>(24)</sup>。

自然主義を通過して如上の動向を示し、「個々人の純正なる生命と、その生命の深奥なる底を流るゝ共通生命の自由にし的確なる表現をなす可き時期に到達」した同時代における〈詩〉を吉江孤雁<sup>(25)</sup>は次のように述べる。

従つて近代象徴主義の詩は苦悩を出発点とし、自由な個人生命の中心の律動を表示することを目的とし、仕事とする。キュビスムの運動も、フュチュリスムの表現も、更にダダイスムにしても、このセンボリスムの芸術の具体化、一般化、社会化にほかならない。

新興芸術諸派が象徴詩の骨子たる「苦悩」をより直接的かつ具体的に表現しているに過ぎないことを吉江は指摘する。そして、「律動なる生命」という〈詩〉の本質を表現する象徴詩を換骨奪胎した「形式」として立体派、

未来派、ダダを捉えた。即ち、〈詩〉の本質という観点から見れば、新興芸術諸派が問題とした「内容」とは旧来的な象徴詩と同質であり、その斬新な「形式」だけが新しさとして認識されていたのである。

このような〈詩〉の本質をめぐる議論は、狭義では自然を模倣したに過ぎない自然主義への批判、広義では第一次世界大戦後における物質文明から精神文明への傾倒を背景<sup>(26)</sup>として問われていた。そのために「詩的躍動」／「歓喜」／「直情」が〈詩〉の本質とされ、それを表現するための手法が追求されたのである。かかる動向が詩壇の公器たる「日本詩人」を中心に起きていたということは看過できない。手法は異なれど、認識では到達できない形而上の感情や感覚を〈詩〉の本質に据え、その表現を試みたところに「口語自由詩を、より「普遍的な表現として選択」<sup>(27)</sup>し、「詩の進歩発達を庶幾する団体」<sup>(28)</sup>を旨指した詩話会という「決して一党一派には偏しなかった」<sup>(29)</sup>超党派の団体が成立し得た理由の一端があるのではないだろうか。当時の中原が詩壇の動向に追従し、その問題を自身の〈詩〉の理念に関わる問題として捉えていたからこそ、大正期の詩壇が抱えた〈詩〉の本質をめぐる問題と「ノート」における〈詩〉の問題は交差するのである。よって、「認識以前に書かれた詩」という表現は、「認識以前」という詩語を切り離して、同時代哲学や後年の詩観だけに回収されるべきものではなく、同時代の詩壇における〈詩〉の理念と手法追求の問題の延長線上で考えられねばならない。そこで「(ダック ドック ダクン)<sup>(30)</sup>」という詩篇を確認してみたい。

ダック ドック ダクン

チエン ダン デン

ピー ……

フー ……

ボドー……

弁当箱がぬくもる

工場の正午は

鉄の尖端で光が眠る

「ダツク ドツク ダクン／チエン ダン デン」と規律正しく稼働していた機械は、「工場の正午」の休みに「ピー ……／フー ……／ボドー……」と次第に停止して行く。しかし、熱と「光」を発しながら忙しなく機械が稼働していたために、今も「工場」内は「弁当箱がぬくもる」程の熱気に包まれている。その稼働する「機械」とコントラストをなすように、現在「機械」は「鉄の尖端で光が眠る」かのように停止して静まりかえっている。こうした町の「工場」の日常を、次第に停止して行く人工的な機械の騒音と「弁当箱がぬくもる」という状態の変化を用いることにより表現した「（ダツク ドツク ダクン）」という詩篇は、平戸が述べるところの「動く瞬間の「生活」そのもの」<sup>(31)</sup>を動的「感覚」で捉えようとした試みであると言える<sup>(32)</sup>。しかし、ここで未来派の直接的な影響を指摘したい訳ではない。「工場」の機械音をモチーフに日常的な瞬間を感覚的に捉えた当該詩篇が、「認識以前に書かれた詩」を表現するという理念を具現化する手法を追求しながら技巧を凝らした試みであったということを指摘したいのである。

## 第五節 「発狂」するダダ

前節で確認したような「認識以前に書かれた詩」という理念を具現化するための実験的試みは、同時代の詩壇における〈詩〉をめぐる問題と呼応しながら、〈詩〉の手法を求めて詩壇の動向に敏感になっていた中原の眼差しを示している<sup>(33)</sup>。では、その手法としてなぜダダが選択されたのであろうか。

先に確認したように、〈詩〉を表現する手法は、論理や認識を排して「矛盾」を認めた「自棄」のようなものでなければならぬ。その手法をダダに求め、「思索」した作品として「真夏昼思索」<sup>(34)</sup>を挙げることができる。

化石にみえる

錯覚と網膜との衝突

充足理由律の欠乏した野郎

記憶力の無能ばかりみたくせに

物識りになつたダダリスト

午睡<sup>ヒルネ</sup>から覚めました

ケチな充実の欲求のバイプレーにデレッタニズム

両面から同時にみて価値のあるものを探す天才ヒステリーの言草

矛盾の存在が当然なんですよ

デラ以上の権威をダダリストは認めませぬ

畳をポントケサンでたゝいたら蠅が逃げて

声楽家が現れた

冒頭の「化石」は、時を隔てたものが話者と同じ時間上に存在するという感覚的「錯覚」と、それが目前に存在し「網膜」に映るという経験との「衝突」を引き起こし、通常の認識は機能不全に陥る。その「化石」のように、「ダダイスト」は論理学の思考原理の一つである「充足理由律」を否定し、「記憶力の無能」を謳うことにより、理性的な認識を無効化してみせる。「充足理由律の欠乏」により論理的な思考が意味を持たなくなった「ダダイスト」にとって、「両面から同時に見て価値のあるもの」即ち「矛盾の存在」が真理となり、「矛盾」は「矛盾」ではなくなる。しかし、「ダダイスト」は「物識り」になるにつれ、「午睡<sup>ヒルネ</sup>」の微睡みから目覚めるように認識が頭を擡げ、同時に認識された世界との関係を生じて行く。すると、ダダは「ケチな充実の欲求」を満たすだけの単なる享樂に墮してしまふのである。故に、「矛盾」を真理とし、無理難題を突きつける「ヂラ<sup>(35)</sup>」以上の権威」を「ダダイスト」は認めない。卦算で疊を叩いたら「蠅」が飛び去り、代わりに「声楽家」が出現するような認識に破綻をもたらす「矛盾」を許容すること、それがダダなのである。

右のように当該詩篇では、認識では到達できない「認識以前に書かれた詩」を表現するに相応しい手法としてダダが「思索」されている。とはいえ、当該詩篇がダダの在り方を示したメタな詩篇である以上、「認識以前に書かれた詩」を歌った〈詩〉だとは言えない。同様にダダについて歌った詩篇は、「(名詞の扱ひに)」や「(頁 頁)」から続く一連の作品など「ノート」に散見される。ダダが詩篇において「思索」されねばならなかった理由を、同時代の〈詩〉をめぐるうごきとダダとの連関から明らかにしておきたい。

片山孤村<sup>(36)</sup>によれば、ダダとは自然主義に対する「『抽象的芸術』」の一つであり、概念を生む前の「直接の現実性」——引用されているリヒャルト・ヒュルゼンベックの言に拠れば「生きてゐることを意識」させる「直接行動、生<sup>エールデン</sup>起、大なるXを指示し、之に衝き遣る衝動」——を芸術に付加する手法だと言える。では、「絶対的

正直、絶対的眞実」を表現するダダと〈詩〉との接点はどのように捉えられていたのでしょうか。川路柳虹<sup>(37)</sup>の言葉にそれを確認してみたい。

ダゝ派の詩は最もよく立体派に似てゐよう。即ちその解<sup>デコンボチション</sup> 体を言語の上に迄齎らすからである。そしてその書き方も立体派の如き印刷的技法を用ゐたものがある。その内容は最も原始的な感覚、直截ではちき出すやうな感情、文字がその意味する概念を捨てゝ作者そのものゝ気分丸出しになるやうな表出を企てるものゝやうである。

ここで柳虹は、「反抗」の精神」を表現した「未来派、立体派、ダゝ派、写象派」の〈口語自由詩〉の詩派を、それぞれの手法により既成芸術を打破する試みとして捉えた。「感覚」そのものをダダは捉え、言語の「意味する概念」の「解<sup>デコンボチション</sup> 体」により「感覚」の表出を企てると紹介されるように、ダダは同時代の詩壇における〈詩〉の本質を表現するに有効な手法として認識されていたのである。

また、森口多里<sup>(38)</sup>も「単に其の語らんとする意味が直接に端的に相手に伝はればよいといふ芸術」の一例としてダダを挙げ、破格の文法や言葉を用いることにより「既存の観念や感情から全く離脱した新しい心境を詩として表現」する手法としてダダを紹介する。そして「物象の「真」よりも精神の「真」を描」こうとする表現主義以降の芸術を、「抽<sup>アブストラクト</sup> 象」の世界に新しい意味を見出」だし「心の緊張と躍動」を表現する運動と捉えた。これらの言説から、ダダが〈詩〉の本質たる「精神の「真」」を表現するに適した手法として理解されていたことが分かる。ヨーロッパでは〈詩〉に限らない芸術全般における運動であつたダダが、日本において〈詩〉と関わる形で流布したのは、川路の発言が暗に示しているように、認識体系の破壊を伴うダダが同時代の詩壇が求めた〈詩〉の理念の具現化に都合の良い手法だったからだと言えよう。日本においてダダが理論の域を超えて具体



的な手法として形を有するようになるには、辻潤による高橋新吉「発狂」の喧伝を待たねばならなかった。「新吉がとうく発狂した」という言葉から始まる「ぷろむなあど・さんちまんたる」<sup>(39)</sup>で、辻潤は高橋を次のように脚色してみせた。

「自分は今まで気が狂つてゐたが、やうやく正氣に戻ることが出来たのだ」と彼は口走つた、初めて大悟して安心立命を得た彼は南無ダダの呪文を称へながら凡ゆる衆生を済度しようと云ふ自覺の境地に到達したのだ。彼は確かに死の恐怖と、物質の欠乏から来る不安とに打ち勝つたのだ。彼は狂氣のエラン・<sup>キタル</sup>に飛び込んだ。

「発狂」することによりダダを完成させた高橋が「狂人はみなダダイストだ」と「発狂」しながら、理性が通用しない混沌（＝「狂氣のエラン・<sup>キタル</sup>」の中へと身を投げたことが伝えられる。それにより物質文明に生きる近代人が抱えた「死の恐怖」や「物質の欠乏から来る不安」を払拭したと述べられている点に、近代の物質文明を根底から覆すものとしてダダを位置付けようとする辻潤の戦略を認めることができる。同様に『ダダイスト新吉の詩』<sup>(40)</sup>跋文「TKFSYNQJCHZ ちきふしんくいッち」でも、「新吉は正氣になつたと称して遂に発狂した」と高橋「発狂」が喧伝されているように、辻潤は一貫して「発狂」するダダとして高橋のイメージを構築したのである。<sup>(41)</sup>それを受ける形で「読売新聞」紙上でも「ダダの詩人——高橋新吉——が発狂した」<sup>(42)</sup>と、その「発狂」が伝えられている。では、なぜ高橋は「発狂」する必要があつたのか。

辻潤編集による『ダダイスト新吉の詩』の序文で佐藤春夫<sup>(43)</sup>は、

前世紀のデカダンが美を貪つたのに対して、高橋は真実を——人間にはどうしてもつかみ切れない真実を貪り耽つて、さうしてその結果めちやくちやになつてゐる。——それに因つて、理想家高橋は深い現実家と亦

一味通じてゐる。そうして高橋は人間生活のあらゆる卑しさを現してはゐるが、然もその作品の背後には地上の腐肉に目をくれてゐる枯木のでつぺんの寒鴉のやうに奇妙な品位が、無雑作に煙つてゐる。

と述べ、「何しろでたらめですから」と自評する高橋の作品を、「人間にはどうしてもつかみ切れない真実」を表現しているために「めちやくちや」になっていると解する。即ち、理性に支配された人間が見失つてしまふ「真実」を捉えて表現するために、ダダは「発狂」し「でたらめ」や「めちやくちや」である必要があつたのである。それを中原は「自棄」と理解し、〈詩〉の問題の俎上に載せてダダを捉えたのである。

このように辻潤が膾炙しようとしたダダとは、「発狂」を手段に理性の檻から逃れ、通常の人間が認識のはたらきにより喪失してしまふ「真実」を捉えて表現する手法であつたと言える。故に、各メディアを通じてダダには「発狂」というラベルが貼られねばならなかつたのである。かかるメディア戦略は、『ダダリスト新吉の詩』の序文を「賛序」という触れ込み付きで詩話会会員であつた佐藤春夫が記し、『ダダリスト新吉の詩』と同月発行の「中央美術」——本邦初のダダ特集が組まれた——に同時掲載されていることにも顕著である。〈詩〉の本質を表現し得る新たな手法を求めていた当時の詩壇に対するダダの実践化による手法の提示、そこに辻潤の意図があつたと言えよう。そのためには若月紫欄や羊頭生が「万朝報」<sup>(44)</sup>において全てを否定し去る「享樂主義」と評価したダダを逆手に取り、理論先行型であつた日本のダダを「発狂」する高橋新吉を用いて実体化し、理性では捉えられない「真実」を表現する手法として仕立て上げることが必要であつた。

こうした喧伝の影響は「僕は高橋を知らない。がその行動は殆ど手に取るやうに聞いて知つて居る」と述べる工藤信之助<sup>(45)</sup>の言葉などに見出すことができる。そこで「時代の為めに（？）狂気させられるに至つた」と高橋新吉「発狂」の真義が言い当てられている点は看過ならない。それは行き詰まりを露呈していた近代の物質文明

が崩壊し、精神文明への転換を求める同時代における〈詩〉の要請に応えるように、「発狂」するダダが登場したという経緯が看取されていたことを意味する。

中原が「ノート」において同時代のダダ言説に従いながらダダを追求し、その手法を詩篇の中で「思索」し実践したことも上記の〈詩〉をめぐる一連のうごきを背景にしていると言える。なれば、「大正十二年」の「秋の暮、寒い夜」の「丸太町橋際の古本屋」における中原とダダとの邂逅は、単なる偶然ではなく同時代における必然として意図的に中原が選択した結果だったのではなからうか。

## 第六節 おわりに

本章で取り上げた「古代土器の印象」を中心とする「ノート」の詩篇は、同時代の詩壇における〈詩〉の本質をめぐる問題に追従するように、中原の〈詩〉の理念をめぐる問題が歌われている。中原が「認識以前に書かれた詩」という形而上にある「詩」の表現を試みたように、詩話会を中心とする詩壇では、対象である感情に詩論で輪郭を与えた上で詩作が試みられていた。物を対象として歌うのではなく、それに触れた精神そのものを同時代の〈詩〉が積極的に表現しようとした背景を、平戸廉吉<sup>(46)</sup>は次のように見ている。

そして現実の悲哀は、大戦の絶体絶命の中に於て始めて知覚された。兎に角、嘗て一度神を殺し、物質<sup>マツ</sup>を以て人間生活の権化であるとした彼らヨーロッパ人は、今や余りに脆弱な物質文明に慊らずして、再び内在する神の心を以て物質に対抗し、物質の中に植えつけ、それを征服しやうとしてゐるのである。

ヨーロッパにおいて表現主義が生じたように、物質文明の賛美から「神」や精神を追いやった近代が「内在精

神（抒情精神）」へと回帰する傾向にあるという主張は、朔太郎の〈詩〉とは「物質文明に対する精神文明の謂」<sup>(47)</sup>であるという言葉とも通じている。それを巨視的に見れば、金子筑水<sup>(48)</sup>の言に顕著なように、第一次世界大戦を通して明るみ出た物質文明の行き詰まりを打開する策として精神文明への転換が求められていた社会の傾向と一致する。かかる同時代のうごきの中で、精神そのものを表出した〈詩〉が求められ、ダダが喧伝されたように、理性信仰からの転換のうごきが同時多発的に起きていたのである。そこに「認識以前に書かれた詩」を理念とした中原の試みを重ねると、同時代の大きなうごきの中で中原の〈詩〉をめぐる問題も生じたものだと言えることができる。

試行錯誤を繰り返しながらも「認識以前に書かれた詩」を歌うことを試みた中原の姿勢は、「詩」を追究し続けてきた同時代の詩人（＝「旅人」）が歩んだ、途方もない〈詩〉（＝「沙漠」）の路程を物語っているのではないだろうか。「ノート」の作品は、漸くその一步を歩み出したばかりの中原の軌跡を克明に刻んでいる。

以上のように、対象とした「ノート」の詩篇の根柢には、「認識以前に書かれた詩」という認識に拠らない形而上の「詩」を、認識の道具である言葉を用いて〈詩〉として表現せねばならない言語表現のアポリアが存在している。〈詩〉という表現が言葉を用いてなされる以上、それを無視して詩作することはできない。こうした問題に中原が直面していたからこそ、「ノート」の詩篇の多くは「詩」の在り方や〈詩〉の表現手法を表現したメタな詩篇となっているのである。「ノート」から『山羊の歌』に収められた詩篇が「春の夕暮」「\*『山羊の歌』では「春の日の夕暮」に改題」だけであったことは、「認識以前に書かれた詩」を歌い得た〈詩〉から「ノート」詩篇が未だ距離があったことを意味している。

「詩」と〈詩〉をめぐるアポリアに対する一つの解決が中原にもたらされるには、中原の詩的出発として多岐

に渡って論じられている「朝の歌」以降の詩篇をまたねばならないように思われる。<sup>(49)</sup>

【注】

- (1) 「古代土器の印象」大13春制作（推定）  
以下、製作時期は『新編中原中也全集 第二巻／詩Ⅱ 解題篇』（平13・4、角川書店）に拠る。
- (2) 中村稔「中原中也私論」『中原中也私論』（平21・9、思潮社）
- (3) 「認識以前」は中原の後年の詩観「名辞以前」（「芸術論覚え書」（昭和9年12月―同10年3月制作推定）の萌芽として論じられることが常套的になっている。たとえば、吉田瀨生「京都」『評伝 中原中也』（昭53・5、東京書籍）では、分銅惇作「青春と詩的出発」『中原中也』（昭49・9、講談社現代新書）と同様に、中原の詩法の原点を「古代土器の印象」に見出し、「名辞以前」の萌芽を「京都時代の中原はそれを（認識以前）と呼んだ」と述べる。かかる「認識以前」の源泉として、吉竹博は「中原中也と西田幾多郎」『中原中也 生と身体感覚』（平8・3、新曜社）において西田幾多郎『自覚に於ける直観と反省』（大6・10、岩波書店）に見られる「認識以前」を指摘しており、中原における「認識以前」の意識化に関しては、対談「（心象スケッチ）と（名辞以前）をめぐって」『中原中也研究』（平15・8）において北川透が言及している。また、最終連の「泣くも笑ふも」という表現から、「笑いが生じる以前の興味が芸術」であるという「芸術論覚え書」の一節を援用し、笑いを「認識以前の存在世界に還帰させ」、「一種現象学的還元を施して提示してみせた」詩篇として「古代土器の印象」を捉えた樋口寛「翻訳者としての中也」『中原中也 いのちの声』（平8・2、講談社選書メチエ）は、「認識以前」と「名辞以前」が現象学的な繋がりを示していることを指摘する。

(4) 「芸術論覚え書」(前掲)にて「名辞以前」は、「芸術といふものは、幾度もいふ通り名辞以前の現識領域の、豊富性に依拠する」などと用いられる。

(5) 吉竹博「名辞以前の世界」『中原中也 生と身体の感覚』(前掲)

(6) 萩原朔太郎に拠れば、「詩」<sup>ポエム</sup>とは「韻律」<sup>リズム</sup>(「人間の感情の波動」)であり(「詩の概念」「新進詩人」(大7

・5)、「一種特別の感情——情緒<sup>センチメント</sup>と称する感情」が「詩」を喚起する(「リズムの話」「短歌雑誌」(大9

・1)「ことにより(詩)が生れる。

また、中原も「ノート」所収の「(汽車が聞える)」(大13夏制作推定)で、

汽車が聞える

蓮華の上を渡つてだらうか

内的な刺戟で筆を取るダダイストは

勿論サンチマンタルですよ。

と、「ダダイスト」であつても「内的な刺戟」即ち「情緒」<sup>センチメント</sup>を「詩」の契機としているために「サンチマンタル」であると歌う。このように「詩」は「情緒」<sup>センチメント</sup>の産物であり、それを言語を媒介として表現したものが(詩)であると言える。

(7) 松下博文「京都時代のダダイズム——中原中也「ダダ」詩の読解」「語文研究」(昭59・6)は「有史以前の「時」と意味付ける。

(8) 出隆「序」『哲学以前』(大11・3、大村書店)

(9) 疋田雅昭「言葉なき歌」との対話のために『接続する中也』（平19・5、笠間書院）は、「問題を、現象学的な思考または主客不一致に関する考察として考えれば、ベルグソン、西田幾多郎、出隆というラインを想定することが可能なのである」と述べ、「芸術論覚え書」に表われた中原の思考が「同時代の現象学的パラダイムの中の思考」であると指摘している。それを踏まえれば、「認識以前」の源泉を西田に限定する必要はないと思われる。

(10) 「三 種々の立場、立場に於ける真理及び立場以前」

斯くの如く、其儘の事実は如何なる立場にも現はれ或は如何なる立場をもとり得るが、然も未だ其儘では何等の立場にも現はれず顧みられず或は寧ろ何らの立場をも生まない以前の「何ものか」（或者）である。之を立場の方面から言ふならば、立場に応じて一定の姿を成す以前の（即ち創造以前の）状態である、簡単に言へば立場以前（思惟以前、認識以前、意識以前など）とも言ふべきである。

「十二 科学的の立場に於ける実在と真理」

それ「\*純粹経験界」は如何なる意識的の立場からも顧みられない意識以前・認識以前の直接経験界であると共に如何なる立場をも採る所の自由を有する創造發展的の純粹活動である。（中略）彼「\*「科学者」」が仮し純粹に立場以前・認識以前の其儘の真を認識すると想つてゐても、既に認識せんとし認識すると言ふ限り、それは純粹思惟の立場で先づ客観化されてゐる筈だから。それ故に科学的に認識すると言ふ限りそれは其儘の真をではなくてたゞ斯くして与へられた純粹思惟の世界を更に統一し構成することである。

(11) 遠地輝武は「認識以前——旧作より——」（『遠地輝武詩集 Dadais』大14「\*奥付欠」、引用は『コレクション・モダン都市文化 第28巻 ダダイズム』（平19・6、ゆまに書房）に拠る）という作品を残している。

俺の内奥なるリズムの乱調！／そいつが酔払ひの心理と野合して／ある——世に勝つた素晴らしい鮮脱の十全を生む。／俺はどす黒い血を用ひて生れて来た／俺は神が私通して生んだ気高い人間なんだ／だから／見よ！俺の背負つて歩く息苦しい人生の重圧／俺は文化と白骨とを引つさげて／都会を消費し、田園を食つて生きて行くんだ／かうして俺が実在する／此のシヤボン玉なる存在めが！………／ワツハツハツハツ………／淋しいではないか 尊いではないか／俺の洪笑するリズムの内奥なる悲哀をお前だけは知るだらう——。

「人間」という認識に縛られる以前の「俺の内奥なるリズム」を求める姿勢は、続く詩篇「哲学旋転」の「認識を抹殺して／引ずつて行け」という表現に如実に表れている。即ち、話者は人間という認識によって構成された俺ではなく、「認識以前」に存在する「俺の内奥なるリズム」という真の「実在」を求めていたと言えよう。

(12) 「迷つてゐます」大13春制作（推定）

(13) 「（テンピにかけて）」大13春—夏制作（推定）

(14) 「（最も純粹に意地悪い奴）」大13夏制作（推定）

(15) 「（酒は誰でも酔はす）」大13春—夏制作（推定）

(16) 「自然」そのものを表現できないと否定される「形式」とは、「自然」を表現しようと試みるも、結局「自然」そのものは表現できなかった自然主義の「形式」を示している。

(17) 萩原朔太郎「詩歌の形式論者に問ひ并せて詩の本質を論ず」「日本詩人」（大10・12）

(18) 安智史「「リズム」から「調べ」へ」『萩原朔太郎というメディア——ひき裂かれる近代／詩人』（平20・1、



森話社）は、初期口語詩壇が「リズム」を散文から〈詩〉としての独立を保証する要素として多用しており、〈口語自由詩〉の本質として「インナリズム」の必要性を説く「前期朔太郎」にも「この初期口語詩時代以来の認識の枠組みが生きていたことは間違いない」と指摘する。

- (19) 福士幸次郎「詩歌の本質」「日本詩人」(大10・10)
- (20) 白鳥省吾「独語と主張」「日本詩人」(大10・10)
- (21) 白鳥省吾「民衆詩の起源と発達」「現代詩の研究」(大13・9、新潮社)
- (22) 白鳥省吾「自由詩運動の前後」「現代詩の研究」(前掲)
- (23) 平戸廉吉「私の未来主義と実行」「日本詩人」(大11・1)
- (24) 黒坂みちる「『日本詩人』の新詩人たち——内部からの反逆」勝原晴希編『『日本詩人』と大正詩〈口語共同体〉の誕生』(平18・7、森話社)は、未来派を詩話会が取り込むことができた理由を「平戸の試みは『日本詩人』に通底する〈詩〉に近いもの」であり、「詩話会幹部の求めた〈詩〉のありかたに合致」していた点に見出している。
- (25) 吉江孤雁(吉江喬松)「現代と詩」「詩聖」(大10・10)
- (26) 第一次大戦を介して「物質文明」への反動と危機意識から、時代は「精神文明」へと転換されつつあった。そうした転換期における文学の動向に関しては、拙稿「転換期における〈心〉の諸相——谷崎潤一郎「ハツサン・カンの妖術」から芥川龍之介「魔術」へ——」「稿本近代文学」(平23・2)にて論じた。
- (27) 松村まき「詩話会通史」勝原晴希編『『日本詩人』と大正詩〈口語共同体〉の誕生』(前掲)
- (28) 「詩話会規約」「日本詩人」(大10・10)

- (29) 乙骨明夫「詩話会についての考察」「百合女子大学研究紀要」(昭45・12)
- (30) 「(ダツク ドツク ダクン)」大13夏制作(推定)
- (31) 平戸廉吉「私の未来主義と実行」「日本詩人」(前掲)
- (32) 推移していく瞬間、その瞬間ごとを捉えようとする試みは、同時代哲学を下敷きにした「春の夕暮」(大13春制作推定)と繋がる。
- (33) 中原が詩壇から孤立した詩人であつたというイメージを払拭し、「詩壇に積極的に関与していこうとする中原の態度」を認めた論考として、加藤邦彦「中原中也の「詩壇」意識——一九三五年前後の詩をめぐる状況と「日本詩人会」「詩人クラブ」「東京詩人クラブ」『中原中也と詩の近代』(平22・3、角川学芸出版)がある。
- (34) 「真夏昼思索」大13夏制作(推定)
- (35) 『新編中原中也全集 第二巻／詩Ⅱ 解題篇』(前掲)にもあるように、山口方言で「無理難題を言うこと」を意味する。
- (36) 「駄駄主義の研究」「太陽」(大11・2)
- (37) 川路柳虹「突飛なる詩派に就て——未来派、立体派、ダ、派、写象派の詩——」「早稲田文学」(大11・7)
- (38) 森口多里「ダダイズムの詩と絵画」「早稲田文学」(大11・7)
- (39) 辻潤「ぶろむなあど・さんちまんたる」「東京朝日新聞」(大11・12・21・23)
- (40) 辻潤編『ダダイスト新吉の詩』(大12・2、中央美術社)
- また、「辻潤編『ダダイスト新吉の詩』広告」「中央美術」(大12・2)では、「彼の言葉、彼の生活、その儘がダダの詩であり、芸術である。実に驚嘆すべきダダ詩人である。彼は最近発狂した」という見出しが掲げら

れている。

- (41) 平居謙は「辻潤発言の功罪」『高橋新吉研究』（平5・4、思潮社）において、「辻潤にとっては、新吉への賛美のことばであった《狂気》は新吉の周りに様様な、危険で怪しげな伝説を増殖させてゆく働きをもつことになる」と、「狂気」により定形化されていく高橋新吉像を辻潤の功罪として取り上げ、以後の辻潤の発言が高橋新吉の現在の評価へと結びついていることを指摘している。しかし、「発狂」するダダというイメージ戦略の意図までは考察されていない。

- (42) 米田曠「遂ひに発狂したダダの詩人高橋新吉君」「読売新聞」（大11・12・22）また、米田は「発狂詩人——高橋新吉君を憶ふ——」「新興文学」（大12・3）でも「電気ブランと金蝙蝠船バットに乗つてダダの高橋が東京を去つた——狂人になつて赤黒ダンカラ染のダダの城塞が急に寂しくなつた——」と高橋の「発狂」を伝える。

- (43) 佐藤春夫「高橋新吉のこと」『ダダイスト新吉の詩』（前掲）

- (44) 「万朝報」（大9・8・15）

- (45) 工藤信之助「『ダダイスト新吉の詩』」「新潮」（大12・4）

- (46) 平戸廉吉「同一表現主義アナログイズムに就て」「日本詩人」（大11・5）

- (47) 萩原朔太郎「詩歌の形式論者に問ひ并せて詩の本質を論ず」「日本詩人」（前掲）

- (48) 「行詰れる物質文明の破壊」「太陽」（大5・6）

- (49) 「朝の歌」「スルヤ」第二輯（昭3・5）

## 第Ⅱ部

### 「白痴群」 創刊前後

## 第一章

〈文語定型詩〉という戦略

—— 中原中也「朝の歌」、「臨終」が示すもの ——

## 第一節 はじめに

中原中也「朝の歌」は、「スルヤ」第二輯（昭3・5）に「歌詞」<sup>(1)</sup>として掲載され、中原にとって初めて活字化された詩篇である。「朝の歌」は、吉田精一<sup>(2)</sup>が「結局この詩を流れるものは憂鬱と倦怠の詩情」であると述べ、北川透<sup>(3)</sup>が「生活社会の朝の情感からの剥離や喪失感や無為そのものを、日本の近代が行きついた果ての朝の相として、一つの世界のうちに」表現したと指摘するように、詩篇に漂う倦怠感や喪失感に詩人の内面の告白を読み取ることができる詩的出発の一篇として評価されてきた。

それに対して、中村稔<sup>(4)</sup>は「自覚的な意味での詩法が確立されていない」ため、「寒い夜の自我像」など〈述志〉の系譜にあたる詩群にこそ詩的出発は見出されると説いた。同じく〈述志〉に中原の詩篇の本質を見る足田雅昭<sup>(5)</sup>は、「「たる」「てし」「し」と完了継続から直接体験の過去」へと変化する助動詞の使用により、「〈眠〉から〈覚醒〉の峡間に、知覚的刺激により喚起された漠然としたイメージが、過去に失われた夢として客体的に認識される過程を見事に詩に定着させ」た作品として「朝の歌」を評価する。そして、それが「二重のアナクロニズム」を孕む〈文語定型詩〉の使用により可能な試みであったことを足田は指摘するが、なぜ〈文語定型詩〉という詩型が選択されたのかという理由までは言及されていない。

たとえば、同時代において佐藤春夫<sup>(6)</sup>は「古典派の詩家」と称し「古語」で詩作した。しかし、それが「僕のかなかに生きてゐる感情が古風に統一された時」、「古情を愛した時」に「古語」を用いるという態度による選択であった点で、中原の〈文語定型詩〉選択とは異なるように思われる。夙に指摘されているように、「朝の歌」は、「朝」の目覚めに伴う話者の喪失感を歌った詩篇である。たとえ〈文語定型詩〉が用いられていても、春夫

が示した「古情」を歌うための試みとは性質が異なるように思われる。しかし、それが〈口語自由詩〉ではなく、敢えて〈文語定型詩〉で歌われていることには、何らかの意図があるように思われる。

また、「スルヤ」第二輯には同じく「歌詞」として「臨終」が掲載されている。「臨終」は、大岡昇平による「馴染の私娼が死んだ」<sup>(7)</sup>ことを歌った詩篇という評価を否定した北川論（前掲）により、「非時の世界」で「現実的な属性や名前を剥離された女のイメージ」を歌い、後年へと続く中原の作品の特徴を見出した詩篇とされ、「女」を亡くした話者の喪失感が「臨終」の主題とされてきた。しかし、なぜそれが〈口語定型詩〉ではなく、〈文語定型詩〉として歌われねばならなかったのであろうか。その理由は先行論では論じられていない。しかし、「朝の歌」と同様に、当該詩篇においても戦略的に〈文語定型詩〉は用いられているのではなからうか。

両詩篇が〈文語定型詩〉であることの意義を考察するにあたって、「文語から口語へというプロセスに無闇と不可逆的な通時的決定性を与えるのは誤り」であり、「時代は〈文語／口語〉のいずれかを選択できる世代を作りつつあった」とする坪井秀人<sup>(8)</sup>の指摘は示唆に富む。かかる指摘と「朝の歌」や「臨終」を重ねると、〈文語定型詩〉の選択は単なるアナクロニズムでは片付かない問題を孕んでいるように思われる。詳細は後述するが、「朝の歌」、「臨終」の両詩篇が〈文語定型詩〉で歌われたことは、〈口語自由詩〉を掲げた大正期の詩壇が陥った詩の限界を乗り越えようとする意識的な試みであつたように思われる。

その詩の限界とは、〈口語自由詩〉が詩の保証として偏重した〈内在律〉とも無関係ではない。〈内在律〉という不安定な保証を必要とした〈口語自由詩〉が抱えた問題と対峙する中で、「朝の歌」や「臨終」は〈文語定型詩〉として歌われ、歌曲としても歌われたのではなからうか。

そこで本章では、昭和3年5月に発表された「朝の歌」、「臨終」が〈文語定型詩〉であつたことの意義を検

証し、両詩篇が音楽と融合した歌曲として歌われたことの戦略性を、同時代における詩と音楽の動向と照らし合わせてながら考察したい。それにより、中原が自己の理念を具現化する手法の一つとして、〈文語定型詩〉を用い、詩と音楽との融合を試みていたことを明らかにしたい。

## 第二節 「朝の歌」——「うつくしきさまぐのゆめ」の喪失

五七調、四・四・三・三のソネット形式を用いた〈文語定型詩〉として歌われた「朝の歌」は、次のように始まる。

天井にあかきいろいで

戸の隙を漏れいる光、

鄙びたる軍楽の憶ひ

手にてなすなにごともなし。

「戸の隙」から薄暗い部屋へと漏れ入り、「天井」を「あかきいろ」に染める「光」に、話者は「鄙びたる軍楽の憶ひ」を想起する。「朝」の目覚めに伴う不明瞭な意識により、「あかきいろ」（色彩Ⅱ視覚イメージ）と「軍楽」（音Ⅱ聴覚イメージ）との明確な境界は失われ、「光」を響きとして話者は感じるようになる。

視覚イメージから聴覚イメージへの展開が思い出させた「軍楽」について、軍縮の影響による解散を経てもなお、当時の人々の日常に深く浸透し「最新の洋楽の媒体となっていた「軍楽」」が「昭和初期において最も雅であるもの、現代的で社会的なもの」の典型として用いられていることを前掲の疋田論は指摘する。そうした「軍



「楽」が同時代において「鄙び」ることにより詩的意味を持つようになるという点には首肯できる。しかし、その同時代性よりも「軍楽」を、視覚から聴覚へのイメージの転換により感じることを可能とした話者の意識の状態にこそ問題はあ  
るのではな  
かろうか。

『山羊の歌』収録形では「朱<sup>あか</sup>きいろ」と漢字表記に改められている「あかきいろ」の「光」は、平仮名表記であることにより、和らいでぼんやりとした「光」を想起させる。そして、目覚めのはっきりとしない意識の中で、「戸の隙」から部屋の内部にかけて次第に薄れるように差し込む「あかきいろ」の濃淡の変化に、遠くから響いてくる「軍楽」の音を話者は感じるようになる。「天井」に映る「あかきいろ」の濃淡の変化が、「軍楽」の重層的なシンフォニーの音として感じられたのは、床の中で「天井」を見詰めながら微睡む話者の意識が視覚・聴覚未分化の状態にあつたからに他ならない。こうした認識がはたらく以前の状態にこそ、第三連、第四連で拡散して行く「夢」／「ゆめ」は存在する。それ故に、「うつくしきさまぐのゆめ」に「心」奪われるということ  
は、意識的な状態では不可能であり、「手にてなすなにごともなし」と陶酔のような心地で「夢」／「ゆめ」に身を任せる微睡の状態においてのみ可能となる。第二連では外へと話者の意識が向けられる。

小鳥らの歌はきこえず

空は今日はなだいらし。

倦じてし人の心を

諫めするなにもものなし。

第一連でイメージの展開により聞き入った「軍楽」は、「小鳥らの歌」という外界の音へと意識が傾けられることにより掻き消され、「天井」を越えて「はなだいろ」をした快晴の「空」へと話者の意識は拡がりを見せる。

ここでは第一連のような視覚と聴覚の混交は見られず、「小鳥らの歌」や「はなだいろ」をした「空」という外界との繋がりが明示され、視覚と聴覚とに覚醒がもたらされていることが分かる。

一方で、それは「うつくしきさまぐ」のゆめ」から話者を引き離してしまう。故に、「朝」の目覚めに伴う知覚の覚醒は、「うつくしきさまぐ」のゆめ」を見ようとする「人」にとっては厭わしい「朝」の習慣でしかない。この「人」とは、前掲の疋田論が指摘するように、直接体験の過去の助動詞「き」が使用されていることから話者を指す。こうした「朝」の訪れに倦怠感を覚えることを禁じるものは何もなく、目醒めを止めるものも何もないまま、認識の覚醒と共に「うつくしきさまぐ」のゆめ」は止め処なく喪失されて行く。

樹脂の香に朝はなやまし

うしなひしさまぐの夢、

森並は風に鳴るかな

「ゆめ」が喪失される最中、「森並」を鳴らす「風」が運ぶ「樹脂の香」を嗅いだ話者は、その生命感に溢れた濃厚な「香」に「なやまし」さを覚える。なぜならば、生命感溢れる「樹脂の香」さえも、話者にとっては嗅覚と共に認識を覚醒させる「なやまし」いものでしかないためである。そして「うしなひし」と直接経験の過去の助動詞「き」を用いて表現されるように、知覚を得て意識が明確となった話者から「夢」は喪失される。それにより、第一連に響く「軍樂」の音は掻き消され、「風」にそよぐ「森並」の音などの認識された世界の音が話者の耳には響くようになる。

ひろごりてたひらかの空、

土手づたひきえてゆくかな

うつくしきさまぐのゆめ。

(八・一九二六)

最終連では、第三連で漢字表記された「夢」から平仮名表記の「ゆめ」へと変化している<sup>(10)</sup>。それにより、連を追う毎に明瞭となる意識とは反比例して、「夢」が「ゆめ」に薄れて次第に喪失されて行く様が表現されていると言える。

また、「空」と「土手」のみが最終連では漢字表記されている。これは、朝の「空」の下、長い「土手」を伝うようにして明確に認識された世界の中へと「うつくしきさまぐのゆめ」が遠退いて行くように話者から見失われる様子を表している。微睡みによって辛うじて感じることでできていた「夢」は、知覚の覚醒が世界を認識させるにつれて薄れて消えてしまう。そのように、目覚めには、明確となった意識が見せる認識された世界に「うつくしきさまぐのゆめ」が奪われるような感覚を伴う。そして認識によつては捉えられない「ゆめ」の喪失を代償に、我々は認識された世界との接点を得るのである。その関係が成立する以前の「夢」／「ゆめ」の状態にこそ、「手にてなすなにごともなし」という「心」奪われる「うつくしき」ものは存在するのである。かかる認識できない「うつくしきさまぐのゆめ」こそ、中原が「ノート」以来求めてきた「認識以前に書かれた詩」(「古代土器の印象」)に他ならない。

しかし、一方で「うつくしきさまぐのゆめ」を言葉を用いて対象化することによつてのみ詩作は可能となる。そこに、認識を否定しながらも「夢」／「ゆめ」を言葉を用いて認識された対象として歌うしかない詩作に伴うアポリアが生じることになる。

以上のように、「朝」の目覚めに伴う混濁した意識が次第に明瞭となることにより、「夢」<sup>(11)</sup>／「ゆめ」は認識

された世界の下に追いやられて話者から失われる。その様子に認識を伴う言語表現が抱えたアポリアを重ねながら「朝の歌」は〈文語定型詩〉で歌われているのである。そこに同時代の〈口語自由詩〉に対する批判を見出すことができるように思われる。

### 第三節 〈口語自由詩〉の行き詰まり

相馬御風により「詩の制約打破を主張」し始めた頃の実践作<sup>(12)</sup>と評された川路柳虹「塵溜」「詩人」(明40・9)について、伝統的な〈文語定型詩〉が持ち得た「形式律」ではなく、「内部」(＝「吾らの心の Ryhme そのもの」<sup>(13)</sup>)の描出に重点を置いた作品であることを柳虹自らが述べている。そして、外的な「形式律」に取って代わる内的な「Ryhme」を重視し、それを内容として捉えることを目指した新しい詩は、文字の「形態からくる印象」(＝表意)が希薄な〈口語〉を必要とした。服部嘉香<sup>(14)</sup>は「自己のリズム」を詩の内容として表現し得る「自己のもの」となった言語と〈口語〉を定義し、〈口語自由詩〉の理論化を進めた。これら初期〈口語自由詩〉が、「形象的言語」としての漢字の概念を放棄し、話し言葉を写した「音声的言語」(＝「透明」な言語)によつて「内面」という制度を可能にした言文一致運動<sup>(15)</sup>の文脈上にあることは言うまでもない。

生田春月は、「果て知れぬ詩の道」へと歩を進めようとする人々への手引書として記した『<sup>新</sup>詩の作り方』(大7・9、新潮社)にて次のように述べる。

真実とは要するにまごころです、真実の詩とは即ちまごころからの詩——心から出た詩の謂です。心から心へ——これこそ詩人の最後の願望<sup>ねがひ</sup>でなければなりません。心から出た詩にして始めて心へ入る事ができます。

この「心から出た詩」を詩という言語表現に置き換える上で、大正期の詩壇は〈口語〉化と〈定型〉の廃止による〈自由詩〉化を選択した。

しかし、日本語による音数律の無い〈自由詩〉は困難な試みであった。それを永井荷風「海月の歌」<sup>(16)</sup>が訴えている。韻を持たない〈口語〉を用いた、音数律の無い〈口語自由詩〉における詩と散文との境界の喪失を述べた嘉香<sup>(17)</sup>と同様に、荷風は漢詩の「韻」や西洋詩の「Rime」<sup>(17)</sup>を持たない日本語の詩を不安定な言語で作られた骨のない「海月の歌」と喩えた。言語それ自体が韻を持たない日本語で為される詩の生命線であった〈定型〉による音数律の喪失は、「散文的意味性への傾斜」という事態<sup>(18)</sup>を招いてしまう。かかる「詩」とは何か、「散文」とは何かという、いわばそれまで自明とされてきたジャンルの境界があらためて問い直された変革期<sup>(19)</sup>の中で、詩と散文との境界線をめぐり、散文へと傾斜して行く詩を詩として保証するものとして〈内在律〉が謳われるようになったのである。そして、「音楽的要素」を内在化することにより「主観のトーン」が表出し、詩と散文とが区別されることを主張するリズム論<sup>(20)</sup>が多発し、〈内在律〉は強固な理論として構築されて行った。

〈口語自由詩〉を牽引した萩原朔太郎<sup>(21)</sup>は、詩と散文との違いを「単に「より」といふ程度上の問題」に過ぎないと述べ、「内部の韻律」<sup>(インナーリズム)</sup>の有無が詩という言語表現を決すると説いた。このように、詩の保証として〈内在律〉を用いるための理論的証明に当時の詩壇の関心が集められていたと言っても過言ではない。この詩と散文との境界問題の中で鍛え上げられた〈内在律〉は、春山行夫<sup>(22)</sup>による〈ポエジイ〉が台頭するまで〈口語自由詩〉の理論として長く機能した。即ち、「吾らの心の Rytme そのものが尊い」<sup>(23)</sup>ということを理念とし、詩と散文との境界問題を〈口語自由詩〉に投げ掛けてしまったこと、それこそが大正期の詩壇が辿った「惨しい『運命』」<sup>(24)</sup>だったと言えよう。

「詩が散文化してきた」ことが明確となった大正末期に、朔太郎<sup>(25)</sup>は「口語自由詩」を次のように概念化した。ただ明白なる事実として、現在する我が詩壇が、常に同時に此の矛盾する両極を包有してゐることを知らねばならぬ。何となればこの右翼における主張者は、それ自ら我々の中における詩人的素質であつて、その左翼におけるものは我々の散文的素質——即ち時代的情操の傾向するもの——であるから、然り！我々の時代の詩人は、一人の中にこの矛盾する両者を同時に所有してゐる。若し我々の中に左翼が無く、右翼のみが生生存してゐるならば、我々はたしかに「純粹の詩人」ではあるけれども、しかも「この時代の詩人」として世勢遅れのものになつてしまふ。〔＊傍点、ママ〕

散文の精神に立脚し、外在律の代わりに「内部の韻律」<sup>インナーリズム</sup>を理念とした「口語自由詩」の問題は、要するに「詩的なもの」／「美感」を求めると「非時代的」になり、「散文的」／「実感」に偏ると詩ではなくなるという矛盾を抱えたことであつた。そもそも韻律を排した韻文という「自由詩」が矛盾しているために、「美感」と「実感」のどちらに傾いても、結局は「自由詩それ自体の否定に帰結する」ことになる。そこに「口語自由詩」の限界は看取される。

右のような朔太郎の見解は、「美感」を重視した柳虹が散文化に歯止めをかけるべく詩たる「普遍的な規範」を「一定の音数よりするリズム」に求めて「新律格」を提唱した<sup>(26)</sup>ことや、「内在律」を保証とせざるを得ない「口語自由詩」を逆手に、詩の散文化を進めた白鳥省吾ら民衆派詩人の試みを止揚するようにして導き出されている。

このように、詩に散文の精神を受け入れるという矛盾を原理として受け入れる他に、当時の「口語自由詩」は存在し得なくなつていたのであつた。詩の生命線たる音数律の破壊から散文との境界が不明確なものとなり、不

可視の〈内在律〉を保証としてしまった大正期の〈口語自由詩〉は、「美感」（＝詩）と「実感」（＝散文）を両立させるといふ矛盾の肯定を原理とする詩に行き着かざるを得なかったのである。それに対し、「美感」が「実感」の中に失われてしまうことを「夢」／「ゆめ」の喪失として歌い、〈交互自由詩〉の限界を〈文語定型詩〉で超克することにより、中原の「朝の歌」は矛盾を肯定するという極論に達した〈口語自由詩〉の理論を批判的に捉えてみせたのではなからうか。

先述したように、「朝の歌」は、目覚めにより「うつくしきさまぐ」のゆめ」と認識された世界とが交差する場としての「朝」を歌う。しかし、「夢」／「ゆめ」が可能となる「朝」の微睡は醒め、やがて認識された世界の中へと喪失されてしまう。この認識による「夢」／「ゆめ」の喪失は、「夢」／「ゆめ」と認識という相反する概念の両立を求めた同時代の矛盾した〈交互自由詩〉の在り方が不可能な机上の空論でしかないという批判を意味している。即ち、「朝の歌」の話者の姿は、〈内在律〉を理念とすることにより、詩と散文との境界を喪失し、それを補う詩論に傾斜するあまり「夢」／「ゆめ」を歌うことを忘れた〈口語自由詩〉を象徴しているのである。この矛盾した理論を離れたところで詩を確立することは、〈口語自由詩〉以降に詩作を始めねばならなかった新しき詩人たちにとって乗り越えねばならない課題でもあった。

それ故に、春山らも限界に突き当たった〈口語自由詩〉を克服し、「夢」を歌う手法を探求したのである。その手法獲得の試みの一例として、限界を露呈した〈口語自由詩〉ではなく、敢えて〈文語定型詩〉による詩作を中原は意図的に行っていたのである。

#### 第四節 〈内在律〉という幻想

〈口語自由詩〉が台頭していた当時、「それをもつて考へる言葉」である「我々の日常語」を十全とし、形式的に「日常の俗語に翻訳して詩作」することにより、感情が強引に成型されてしまう弊害を春月は『新詩の作り方』（前掲）にて指摘している。これは、詩の言葉を「絶対的に現在吾人の用ふる口語」に定めることにより、「形式の囚繋」から脱することを訴えた相馬御風<sup>(27)</sup>の「新体詩界の真の革命」の反省の上に成り立っていると見える。ここで注目したいのは、〈口語自由詩〉が露呈した限界から〈文語定型詩〉が見直されるようになり、〈文語〉特有の助動詞や切字の使用、あるいは音数律の再評価が同時代に起きていたということである。

その著しい例は、〈文語〉を用いて歌われた朔太郎による「郷土望景詩」である。『月に吠える』上梓により、「日本の口語詩の真の完成者<sup>(28)</sup>」と評された朔太郎は、次第に〈文語〉に目を向けるようになり、やがて「少し複雑した感情や、芸術的デリケシーを要する表現は、到底こんな言語では不可能である<sup>(29)</sup>」と〈口語〉使用の不満感を訴えるようになった。朔太郎「公園の椅子」<sup>(30)</sup>は次のように歌われる。

人気なき公園の椅子にもたれて

われの思ふことは今日もまた烈しきなり。

いかなれば故郷のひとのわれにつらく

かなしきすも「\*傍線、ママ」の核を嚙まんとするぞ

遠き越後の山に雪の光りて

麦もまたひとの怒りにふるゑおののか。

われを嘲けりわらふ声は野山にみち



苦しみの叫びは心臓を破裂せり。

かくばかり

つれなきものへの執着をされ。

ああ生れたる故郷の土を踏み去れよ。

われは指にするどく研げるナイフをもち

葉桜のころ

さびしき椅子に「復讐」の文字を刻みたり。

「復讐」の文字」を刻みつけた「人氣なき公園」の「さびしき椅子」は、「われ」の「故郷」に対する「烈しき」感情を常に掻き立てる。「故郷のひと」に嘲笑され、辛く当たられた「われ」にとって、自注<sup>(31)</sup>に見られる「我れ故郷にある時、ふところ手して此所に来」て座っていた「前橋公園」の「椅子」は、「われ」の怒りを「復讐」の文字」として「するどく研げるナイフ」で刻みつけ、いつまでも「故郷」に対する「烈しき」感情を喚起する対象となってしまうている。その「椅子」に対する印象の変化に、「故郷」に向けられた「われ」の心情の変化を読み取ることができる。また、自注には「前橋公園」が桜の名所であることが語られている。しかし、それを桜が散った「葉桜のころ」と歌う措辞には、「つれなきもの」としか映らない「故郷」に対する「われ」の複雑な心情が表現されていると言える。

当該詩篇が収められた『純情小曲集』「自序」にて、「いささか心に激するところがあつて、語調の烈しきを欲した」ことと、それを歌うために「詠嘆的の純情詩」である必要があったと語られるように、「郷土望景詩」は、散文的な（口語）では表現し切れない「詠嘆的」な内容を（文語）の使用により表現しようとした試みに他

ならなかった。<sup>(32)</sup> 同著「跋」にて萩原恭次郎は、〈文語〉体の詩篇に「内心の悪舌」に隠された「内心の泣訴」を読み取り、「怒り」のような感情を表現する手法として〈文語〉の優位性を認めている。この〈文語〉であることの優位性とは、助動詞や切字が使用できることであつた。

そして、朔太郎<sup>(33)</sup>は、「文章語」として伝統の中で洗練されてきた〈文語〉を、「最も格調音律の美を要する詩」に適した言語と捉え、その優位性を説くようになった。ここでは「言語の簡潔と語調にスピリテッドな弾力を有する」〈文語〉における助動詞の使用が、詩の本質たる感情（＝リズム）と不可分なものとして捉えられている。それを裏返せば、「文章語」としての伝統を欠く〈口語〉を、詩の保証たる〈内在律〉（＝「調子」）を表現するには不十分であると朔太郎が判断したことを意味する。

助動詞と並んで〈内在律〉を詩に表現すると考えられたのが、「感情の強弱や音声の美」を示す切字であつた。先に引用した「公園の椅子」では、「烈しきなり」、「嚙まんとするぞ」、「ふるゑおののくか」、「破裂せり」、「踏み去れよ」、「刻みたり」などの二重傍線部に切字が用いられている。切字使用に関する朔太郎<sup>(34)</sup>の見解を見ておきたい。

「切り字」とは即ち休止譜である。詩の気分は此所で一段落をつける。言ひ代へればそこで語の情操が静かに沈下してくる。故に次に起るところの語は、之れを反潑し、新たに高潮せる気分の浪を巻き起すのである。然して此所で特に注意すべきことは、此等の休止譜（切り字）なるものが、全く語の気分の上での休止譜であつて、字数音格とは深い関係のないことである。

ここで朔太郎は、音格上の調子を整えるだけではなく、詩の内容と直結したリズム（＝〈内在律〉）に強弱を与えるものとして切字を捉えている。それと呼応するように、「公園の椅子」では「故郷」に対する「烈しき」

感情を示す「かなしきすももの核」を噛むような苦さや、「ふるゑおののく」程の「苦しみ」や怒り、そして「復讐」の念を想起させる「さびしき椅子」など、「われ」の感情を強く表現する箇所に切字が用いられている。このように切字には、〈内在律〉を外在化させる効果が期待されていた。そして、伝統的な短詩系文学が「調子」（＝「感じ」の上での気分）を重視していたことから、「日本語詩の音調」が「内部に於ける気分としての格律」を表すことを主張することにより『氷島』（昭9・6、第一書房）へと続く〈文語〉の再評価へと朔太郎は動いて行った。

右の朔太郎の試みは、「文章語」としての〈口語〉の限界から「しんめりとした格調の詩を作ることができない」ことに当時の詩人たちが意識的になりつつあったことを示唆している。だからこそ、〈口語〉では喚起できない「気分の浪」を詩篇にもたらし、「内部に於ける気分」を示す〈内在律〉という掴み所の無い理論を実作の中に投影し可視化する手法として、助動詞や切字を備えた〈文語〉が注目されたのである。「文章語」としての伝統や洗練の欠如から、表現の限界に突き当たった〈口語〉に対する〈文語〉の優位性をそこに認めることができる。

では、〈定型〉の場合はどうか。生田春月は『<sup>新</sup>詩の作り方』（前掲）にて、「七五調は柔かい女性的な優美、典雅、繊細の趣きのある音律」を持ち、五七調は「何となく寂しい感じのする音律で、七五調より深みがある」と述べ、〈定型〉の韻律が詩に与える印象を論じている。故に、「七五的気分、五七的気分」は〈定型〉で歌われねばならないと、「音数律の詩」の必要性を説いた。それは〈定型〉の因習から抜け出したはずの〈自由詩〉が、却って「一種の型」として機能し、詩がその「生命を失つて」しまうことが危惧されていたためであった。それにより〈定型詩〉の必要が訴えられるようになったのである。

そこで、フランス象徵詩に学んだ柳虹<sup>(35)</sup>は、「言葉の音韻の或種の結合が韻律をなす」ことから〈内在律〉を否定し、〈定型〉の詩型が持つ普遍的な韻律を詩のリズムとして主張した。

自由詩と雖も邦語にあつては音調上の原則が一つの数的関係にあることは明らかな事実で、それを否定するといふことは事実上出来ないのである。否、否定すればするほど散文となつて終ふのである。だから内容律などといふ曖昧な觀念を捨てて、むしろこの原則に理由あることを今の詩人は当然自覺してよいのである。

〈定型〉の韻律によつて生じる「音調」を唯一のリズムとする柳虹の「新律格」<sup>(36)</sup>は、〈自由詩〉に文字の組み合わせから生じる「普遍的な詩形としての音律的規約」を付与することにより、音数律を以て外在的な詩を保証し直そうとする試みであつた。それにより、嘉香や朔太郎らが主張した〈内在律〉が「単に一つの情緒、氣分のこと」に過ぎないことを訴え、普遍的な〈定型〉がもたらすリズムによつて詩と散文との境界問題を克服しようとしたのである。これはリズムを内的と外的に分け、「情緒」とリズムとを混同しながら〈内在律〉を無批判に用いたことによつて詩の散文化に拍車をかけた〈口語自由詩〉の反省を意味する。

〈内在律〉を偏重する〈自由詩〉への反論が、〈口語自由詩〉の門を開いた一人である柳虹によつて行われたように、「詩人は感情を失つた。感覺を失つた。そして遂に詩を失つてしまつた」<sup>(37)</sup>という批判が表面化するに連れて〈文語〉や〈定型〉の再評価が行われるようになって行つた。

以上のように、大正末から昭和初期にかけて、〈口語自由詩〉の保証とされた〈内在律〉が揺れ、それを克服した詩の在り方が求められていた。即ち、〈口語自由詩〉の完成と共に〈口語自由詩〉は詩であることの証明を失う宿命にあつたのである。同時代の詩を取り巻く状況を下敷きとすると、中原の「朝の歌」が〈文語定型詩〉で歌われたことの戦略性は明らかである。先ずは、再評価されつつあつた〈文語〉<sup>(38)</sup>特有の切字や〈定型〉が持

つリズムを用いて形式的に詩であることを明示し、形式的に詩であるか否かを争う問題から距離を置くこと。そして、認識の覚醒と共に「夢」／「ゆめ」を喪失する話者の姿を歌うことにより、「内在律」という理論に拘泥するあまり「夢」を見失った（口語自由詩）を批判してみせたのである。

しかし、「朝の歌」が示すのは、失われて行く「夢」／「ゆめ」の後ろ姿を認識することであり、「夢」そのものを歌った詩篇ではない。では、自己の内なる「夢」は如何にして歌うことが可能となるか。その手法を模索しながら、以降の中原の詩篇は、無意識な状態において見られる「夢」を捉える試みが繰り返されて行くことになる。中原が自ら希望したという歌曲という表現方法も、その試みと無関係ではないように思われる。

#### 第五節 「臨終」——明滅する「こゝろ」／「魂」

「朝の歌」と同じく〈文語定型詩〉で歌われ、「歌詞」として「スルヤ」第二輯に掲載された「臨終」は何を歌った詩篇として読むことができるであろうか。第一連は次のように歌われる。

秋空は鈍色にして、

黒馬の瞳のひかり。

水涸れて落つる百合花、

あゝこゝろうつろなるかな。

「黒馬の瞳のひかり」のように重苦しい色をした「秋空」の下、花瓶の中の枯れた「百合花」を目の前にして、話者の「こゝろ」は「うつろ」な状態となっている。話者の「こゝろ」を動かすきっかけとなった「百合花」は

夏の季語であり、それが枯れるという措辞により季節の推移が印象付けられている。同様の効果は、第二連で完了の助動詞「ぬ」が用いられることにより、時間的隔たりを生じた「白き空」と、現在の「鈍色」をした「秋空」との対比にもうかがうことができる。かかる夏から秋へという季節の移り変わりに伴う風物（「空」・「百合花」）の変化が現在の話者に喪失感を喚起し、その「こゝろ」を「うつろ」にするのである。

神もなくしるべもなくて

窓近く女の逝きぬ。

白き空盲<sup>めし</sup>ひてありて、

白き風冷たくありぬ。

窓際に髪を洗へば、

その腕のやさしくありぬ。

朝の日は滯れてありぬ、

水の音したゝりてありぬ。

町々はさやぎてありぬ、

子等の声もつれてありぬ。

第二連では、第一連の枯れた「百合花」が「女」の「臨終」に託されている。第三連の「窓近く」や「窓際に」という表現も、「百合花」が「女」に託されていることを示している。枯れた「百合花」（＝死んだ「女」）が夏

の日を回想させ、完了の助動詞「ぬ」が時の隔たりを強調することにより、それらを喪失した話者の「うつろなる」心情は増幅される。第二連から四連にかけて多用される「ぬ」により、「女」の「臨終」が絶対的なものとして話者に意識されるに従い、その「こゝろ」は「うつろ」となっていく。詩篇の展開と共に「朝の日」や「水の音」、更には「町々」に響く「子等の声」との距離へと拡大される「女」の「臨終」は、話者と在りし日（＝夏の日）との隔たりを不可逆的なものとして突きつける。そして、「黒馬の瞳のひかり」をした「秋空」の向こうにそれらが閉ざされてしまった現在では、独り取り残された話者は「こゝろうつろなるかな」と嘆くしかない。第三連の「朝の日」が降り注ぐ晴れ渡った「白き空」、第四連の賑やかな町を吹き抜けた清々しい「白い風」も「鈍色」の「空」の向こう側に閉ざされてしまったものとして歌われ、現在の話者からは時間的にも隔絶された出来事として「女」の「臨終」は回想される。

また、「窓際に髪を洗へば、／その腕のやさしくありぬ」という表現は、「窓際に」という場所が示すように、「百合花」の葉が差伸べられている様を「女」の「腕」に喩えている。その「百合花」が置かれていた「窓」を通して、室内へと「朝の日」が幾筋もの細い光となって降り注ぎ、「髪を洗」う「水の音」は「朝の日」が射し込む「窓」の内に響き渡る。そして、視線が移された「窓」の外には、ざわめき立って活気に満ちた「町々」や、「子等の声」が幾重にも交じり合う生命感溢れるかつての夏の日が映る。それらは第一連「秋空は鈍色にして」とコントラストをなしながら、現在からは隔絶された情景を連ねることにより話者に喪失感を刻みつけ、「うつろなる」心情をより一層掻き立てる。そして、第四連後半部は現在時制で次のように歌われ、詩篇は閉じられる。

しかはあれ、この魂はいかになるか？

うすらぎて、空となるか？

第一連では、「うつろなる」という虚無感を感じた「こゝろ」により話者は自らの「魂」に触れ得たが、やがてその心情が「うすらぎて」拡散してしまうことにより、再び「魂」は捉えどころの無いものとなってしまう。即ち、時制の隔たりが示す断絶された夏の日と同様に、「こゝろ」を介して「うつろ」として表われた「魂」もまた、時間の経過と共に話者から失われて行くのである。

最終行の「空」に関して、中村稔<sup>(39)</sup>は「朝の歌」第四聯と同様に、外界へ詩想が拡散してゆく「場」として見ており、青木健<sup>(40)</sup>は「中有にさまよう魂」を表していると指摘している。しかし、ここでは五七調に則して「うつろ」と訓むことにより、「こゝろ」を介して喪失の虚しさとして表われた「魂」が、再び消えて失われて行く様を表現していると捉える。

以上のように、「こゝろ」のはたらきを介してのみ感じられる「魂」は、明滅するように現れては消え、決して認識の対象として捉えられるものではない。だからこそ話者は、薄らいで消えて行く「魂」の行方を探し求めずにはいられなくなるのである。その様は、「朝の歌」で認識の覚醒と共に見失われて行く「夢」／「ゆめ」と類似している。「魂」も「夢」も共に認識では捉えることができず、「こゝろ」を介して感じることでしかその存在に触れることはできない。「こゝろ」を欠いては、「魂」を感じることも、自己の内なる「夢」を見ることも叶わないのである。

認識ではなくこうした「こゝろ」のはたらきを介してのみ感じられる「魂」や「夢」を詩という言語行為として歌う手法の獲得が、「ノート」以来、中原の詩作にとって大きな問題となっていた<sup>(41)</sup>。その問題解決の糸口を中原はベートーヴェンの音楽に見出した。そして、「生と歌」<sup>(42)</sup>にて、「魂」や「夢」を「叫びの当の対象」と呼



び、それを作品において表現し得た芸術家として中原はベートーヴェンを次のように評価した。

かくて、表現は、経験によつて、叫びの当の対象と見ゆるものを、より叫びに似るやうに描いたのである。(中略)そして芸術史上の折々に於て、殆んど技巧ばかりが芸術の全部かの如き有様を呈した。その間にあって、たゞ叫びの強烈な人、かの誠実に充ちた人だけが生命を喜ばす芸術を遺したのである。音楽に於けるその著しい例がベートーベンである。当にデュビツシイが言ふやうに、ベートーベンはデスクリプションした。然るに彼の叫びの強烈さがデスクリプションを表現的にしたのだ。

「技」の追求へと向かうことにより、「叫びの当の対象」を喪失してしまった芸術とは、詩論や形式に拘るあまり「叫びの当の対象」を見失ってしまった同時代の〈口語自由詩〉の状況に該当している。この状況を打開するべく、「物自体でなくそれを表現すること」が孕んだ問題を克服した芸術家としてベートーヴェンを捉え、<sup>(43)</sup>その「叫び」を表現した音楽に描写を表現へと引き上げる手法を中原は見出した。即ち、ベートーヴェンの音楽を詩という言語表現が求める認識できない感情を表現し得た実践例として中原は理解していたのである。「朝の歌」、「臨終」が歌曲の「歌詞」<sup>(44)</sup>として歌われたことの意義をそこに見出すことができるのではなからうか。

#### 第六節 「叫び」の音楽から詩へ

「生と歌」に見られる中原のベートーヴェン理解は、同時代において固有なものではない。次の小泉洽<sup>(45)</sup>の理解は、中原の理解が共時的なものであったことを示している。

ベイトーフェンの音楽は、これまでのものと異り技工よりも直接人の心に触れんことを目途した所にあつた。

マンネリズムに根刺した音楽の概念から脱却して、直接人の感覚に訴へ、感覚を刺戟するやうに作られてあった。

ここで、中原が「叫び」と呼んだベートーヴェンの音楽は、「直接人の心に触れ」「直接人の感覚に訴へ」る表現とされている。このように作者自身の「叫び」を音に乗せることにより、心の有り様を聴衆の「感覚」に直接的に訴えかける絶対音楽としてベートーヴェンの音楽は理解されるようになっていた。ベートーヴェンの音楽理解が右のように変化した背景には、昭和2年に催された「わが国のベートーヴェン演奏史の節目」<sup>(46)</sup>となったベートーヴェン没後一〇〇年祭<sup>(47)</sup>が大きく関わっている。

大正9年12月の生誕一五〇年祭の頃から「わずか七年間で、日本のベートーヴェン理解は急速に深まり、かつて広まっていた」<sup>(48)</sup>と指摘されるように、近代国家樹立の過程で国家的事業として没後一〇〇年祭は催された。これに従い、明治20年代より蓄積されてきたベートーヴェンの逸話を楽曲に重ね併せて理解する方法は、楽曲の内部理解を通して主題へとアプローチする方法へと変化した。それをアンブローズ<sup>(49)</sup>は以下のように説く。

ベートホフエン作の交響曲においては、ともかくも標題<sup>プログラム</sup>としてその交響曲と相並んで形をなし得る所のものが、全然その交響曲の中において発展し、その交響曲自身によつて認められ理解せられるのであつて、かくして音楽的思想と詩的思想とが相一致し、この二つの世界が全く相重なるのである。

アンブローズは、人間の感情や認識を伴う「感覚をもつて把握せらるゝ所のもの」を直接的に表現することにより、「標題音楽」からパラダイムを転換させた音楽家としてベートーヴェンを位置付け、今日的な理解を日本にもたらした。特に、「描写と云ふよりはむしろ感情の表出」に他ならないという交響曲第六番は、「憂鬱や、幸福や、歓喜などの感情の表現」が「標題」<sup>プログラム</sup>を要することなく楽章から直接に感受されると評された。それに

より、「<sup>プログラム</sup>標題」の補助によつて作品の世界を喚起させてきた従来の音楽とベートーヴェンの音楽との差異が指摘されている点は注目し値する。最新のベートーヴェン理解の受容と共に、日本において音楽は、人間の感情そのものを表現する芸術として理解されるようになり、感覚を直接に刺激する「叫び」の表現として機能し始めたのである。かかる同時代における最先端の音楽の在り方が、「こゝろ」の作用を直接歌うことの困難に直面した詩という言語表現の限界を補い得ると考えられたからこそ、ベートーヴェンの音楽特有の「叫び」に中原は着目したのである。

同著でアンブローズは、感情をそのままに表現した音楽が作曲者とは異なる奏者に演奏されることについても次のように言及している。

然して詩と音楽とは芸術家の精神から直接にかつ充満して流れ出すのである。このことは単に創作する芸術家にあてはまるだけではなく、さらに実演によつて巨匠の作品を再生する劇の俳優、朗読家 *Deklamator* 及び演奏家にもあてはまるのである。同一の役割、同一の詩、同一の奏鳴曲、同一の歌謡が、二十人の異つた人物によつて演ぜらるれば二十とほりの夫々異つた感情の陰影を呈するであらう。

「<sup>プログラム</sup>標題」による誘導を必要とすることなく、感情を直接表現することにより普遍性を持ち得た音楽は、奏者に解釈の幅を与え、奏でられた音に乗せて奏者毎の異なる感情を表出させることを可能とする。故に、演奏される度に奏者の感情が表出され、作曲者の一回性の感情を超越した多彩な感情が音楽の上に表現されることになる。即ち、作曲者の強固な「叫び」は奏者の「叫び」として表わされ、そこに新たな感情が立ち現れる。解釈する者である奏者の手により感情が再生可能となる点にこそ、感情の直接表現としての音楽の特徴を認めることができる。

また、「気分の喚起」を鍵語として「詩と音楽とは芸術家の精神から直接にかつ充滿して流れ出す」ともアンブローズは述べており、一つのまとまった歌曲としての体裁を保つ交響曲第九番のように、「内部的経過の相」を表現した詩と音楽との融合の可能性を論じている。そのような「叫び」を可能とする音楽と融合した表現である歌曲は、詩という言語表現によって失われてしまう「夢」をその内側に留まらせることが可能な方法であった。絶対音楽の流布により、音楽の効果に眼を付けて「夢」を表現しようとした中原の要請により、「朝の歌」、「臨終」の両詩篇は、奏者や歌い手の感情を「叫び」として表出することのできる歌曲として歌われたのである。それは〈内在律〉を唯一のリズムとする〈口語自由詩〉における音楽とは大きく異なるものであった。

歌謡・童謡から独立した詩にとつての音楽とは、「主観のトーン」<sup>(50)</sup>／「内容としての音楽」<sup>(51)</sup>を意味し、耳を通して聴かれる外部の音楽は否定されていた。就中、朔太郎は、異なる旋律を有する「外部からの音楽」が「却つて詩の「実際の音楽」を破壊してしまふ」<sup>(52)</sup>ため、詩が節付けされることを根本的に不可能と考えていた。それ故、歌詞は楽曲の曲想を示す符号に過ぎなく、それ自らが音楽（＝〈内在律〉）によつて生じる旋律を伴う詩とは峻別されねばならないと主張したのである。こうした音楽との距離感は、〈内在律〉を唯一の音楽とする〈口語自由詩〉にとつて、外的な音楽が詩における存在理由を奪うものでしかなかったことを意味している。

それに対し、同時代におけるベートーヴェンの音楽の普及と理解の深まりの中で生成された芸術観は、強度な「叫び」を重視するために〈内在律〉の偏重から生じる副次的な問題に拘ることはない。だからこそ「叫び」を「たゞ行きさへすれば好い」という態度を中原は「生と歌」にて示したのである。

即ち、当時の新しい音楽理解の詩への応用は、閉塞した〈口語自由詩〉から「叫び」をそのまま表現する「生命を喜ばず芸術」として詩を救い出すための試みであったと言える。

## 第七節 おわりに

これまで確認してきたように、同時代の詩壇では、感情（＝「叫び」という認識できない「魂」や「夢」）の起伏を想起させる切字、細かな時制変化を可能にする助動詞を含む（文語）の再評価が行われていた。そして、朔太郎の方向転換が示すように、（内在律）という実体のない理論に依拠しない（定型）による詩作が求められたのである。即ち、「普通の散文になるか、一定の形式ある詩に帰へるか、兎に角自滅の外はあるまい」という生田長江<sup>(53)</sup>の言葉が予見したように、大正期の詩人を取り巻いた詩と散文の境界問題は、結局は詩としての形式を固持することではしか解決されなかったと言えよう。

しかし、問題は（内在律）を理論とすることにより、散文化の問題を抱え込んだ（口語自由詩）が、形式に囚われるあまり「夢」を歌うことを忘失したことにある。それに対して（文語定型詩）を用いることは、詩であることの保証を（内在律）に求める理論に依拠した詩作から詩と詩人を解放する。それにより、（内在律）の副産物であった詩の散文化を問題とすることなく詩作に向かうことが可能となるのである。故に、同時代において最先端であった（口語自由詩）に生じた問題を解決するために（文語定型詩）は必要とされたのであり、決して時代錯誤のアナクロニズムではない。

中原の「朝の歌」、「臨終」の両詩篇が（文語定型詩）で歌われた理由も、詩の散文化問題を生じた形式を問題とするのではなく内容に再び焦点を戻そうとしたためだと言える。故に、「朝の歌」では「夢」を忘失して行く話者の姿を歌うことにより、逆説的に中原は強く「夢」を求めたのである。従って、第一節で触れたように、

懐旧の感情から〈文語〉を選択した佐藤春夫と、〈口語自由詩〉の限界を克服する手立てとして〈文語〉を選択した中原の意識は異なる。

以上のような「朝の歌」において、大正期の〈口語自由詩〉が残した課題に向き合うことで、詩人を志すに当たっての指針を得たことを、中原は「詩的履歴書」<sup>(54)</sup>で次のように記している。

大正十五年五月、「朝の歌」を書く。七月頃小林に見せる。それが東京に来て詩を人に見せる最初。つまり「朝の歌」にてほゞ方針立つ。方針は立つたが、たつた十四行書くために、こんなに手数がかゝるのではとガツカリす。

昭和二年春、河上に紹介さる。その頃アテネに通ふ。

全年十一月、諸井三郎を訪ぬ。

ここで「朝の歌」にてほゞ方針立つ<sup>(55)</sup>と、小林秀雄に見せた「朝の歌」が中原の詩作の指針として語られている点は注目に値する。この「方針」とは、失われて行く「夢」／「ゆめ」を詩として歌うことを自己の詩として定め、詩作に望む詩人としての態度を「朝の歌」を介して中原が得たことに他ならない。それは、言葉の記号性を排するダダでは歌うことができず、認識では語り得ない「夢」を言語表現の詩として歌う方法を獲得するべく中原が「方針」を定めたと言うことである。その試みの一環として、〈文語定型詩〉での詩作や歌曲としての発表が行われたと考えられる。

また、「詩的履歴書」の「全年十一月」の出来事を、中原の詩篇の中に「作曲出来るようなものは必ずしも多くはなく、それを選び出すことが、ひとつの苦労だった」と諸井三郎<sup>(56)</sup>は回顧している。しかし、重要なのは、中原が作曲依頼をすることにより音楽と詩との融合が企図されたことにある。その背景には、ベートーヴェン没

後一〇〇年祭があり、そこで音楽理解は大きく変化した。ベートーヴェンを介した新しい音楽理解が可能とした音による「叫び」の直接表現を、「夢」を歌うための方法として応用するべく、中原は歌曲の作曲を諸井に依頼したのだと考えられる。

それにより、「朝の歌」、「臨終」の両詩篇は言葉により書かれた詩ではなく、歌うという身体性を備えた歌曲の「歌詞」として、「夢」や「魂」の表現を可能にした芸術作品として一応の完成を見たと言える。しかし、音楽から切り離された単独の詩篇として捉えた場合、両詩篇は共に「夢」や「魂」が失われて行く様を捉えることはできても、「叫び」と表現される「夢」や「魂」をそのまま表現し得た詩篇であるとは言い難い。これは「夢」や「魂」を如何に歌うかという方法上の問題として、以降の中原の詩作における大きな課題として残ることになる。

まさに時代は「ポエジイ *Poésie* とくふもの」が「いかなる精神がいかなる形態を採るか」を問題とし、散文と詩という形態の区別を無効化した「今日の詩」<sup>(57)</sup>へと向かいつつあった。〈内在律〉という共同幻想から醒めた新たな時代の詩人たちは、フランス詩学への関心を高めることにより、「夢」を歌う詩の在り方を求めてヴァレリーを中心とする象徴主義の新たな理解に注目を集め始めるようになる。かかる同時代の動向と「昭和二年春、河上に紹介さる。その頃アテネに通ふ」という、河上徹太郎との出会い、そしてアテネ・フランスでのフランス語を習得したという記述は連関していると考えられる。

次章では、昭和4年4月刊行の「白痴群」創刊号の巻頭に掲載された「詩友に」、「寒い夜の自我像」の読解を通して、中原と河上を中心とする「白痴群」同人において何が問題とされていたかを確認してみたい。

【注】

(1) 他にも「スルヤ」第四輯（昭5・5）には「失せし希望」、「帰郷」、「老ひたるものをして………空しき秋 第十二」の三篇が「歌詞」として掲載されている。また、楽団スルヤの出現を今日出海（「十月のスルヤ」）「文芸都市」（昭3・10）は、「音楽の内的な批判、意味の世界に於ける評言」を可能にする「美術の世界に於ける大震災以上の驚異」と評した。

(2) 「朝の歌（近代名詩鑑賞）」「国文学 解釈と鑑賞」（昭24・12）

(3) 「詩の成立」『中原中也の世界（新装版）』（昭53・1、紀伊国屋書店）

(4) 「言葉なき歌」『言葉なき歌』（昭48・1、角川書店）

(5) 「失われた可能性——「朝の歌」をめぐる——『接続する中也』（平19・5、笠間書院）

(6) 「僕の詩に就いて」「日本詩人」（大14・8）

(7) 大岡昇平「思想」「新潮」（昭31・5）

(8) 「近代詩の縫い目」『声の祝祭』（平9・8、名古屋大学出版会）

(9) 北川透「詩の成立」『中原中也の世界（新装版）』（前掲）

(10) 『山羊の歌』収録形では第三連の「夢」が「ゆめ」と平仮名に、第四連「ゆめ」が「夢」と漢字表記に改められている。

(11) 「夢」に関して諸井三郎は、「雑感」「スルヤ」第二輯（前掲）にて、ストリンデルク「夢の戯曲」「おぼえがき」（楠山正雄訳『ストリンデルク戯曲全集』第3巻（大12・11、新潮社））の「人格が分離する、重複する、倍加する、蒸発する、凝縮する、溶解する、集積する。しかしながら一個の意識が一切の上に抽んで



ある、それは夢見るもののそれである」という言葉を引いて、

ストリンドベルクが「夢の戯曲」のおぼえがきで云つて居る事は、本当の事だ。彼の云ふ「一切の上に抽ん出て居る一個の意識」それは確に「夢見るものゝそれ」なのだ。そしてその意識の報告する所が芸術なのだ。だから芸術は「夢の声」なのだ。

と述べている。ここで不明確な意識である「夢見るものゝそれ」や「夢の声」(＝「真我の声」)と表現される芸術の本質が指すものは、「朝の歌」で消失されて行く「うつくしきさまぐのゆめ」と同質であると言える。その「真我の声」を聞き、「うつくしきさまぐのゆめ」を音符・言葉で捉えたところに芸術作品が完成するという考えは、音楽と詩という近接した芸術が表現することを目指した共通のテーマであった。

(12) 「詩壇雑感」「早稲田文学」(明43・12)

(13) 川路柳虹「序」『路傍の花』(明43・10、東雲堂書店)

(14) 「リズム論」「未来」(大3・2)

(15) 柄谷行人「内面の発見」『日本近代文学の起源』(昭55・8、講談社)

また、大塚常樹「新体詩の解体・口語自由詩と《詩》の危機」野山嘉正編『詩う作家たち』(平9・4、至文堂)は、《口語自由詩》が自然主義を母胎として発生し、「形式的な制約や音楽性(音数律)は否定しても、何らかの内在的な音楽性が必要であることは認めていた」と指摘している。

(16) 「三田文学」(大2・2)

歌はんと欲すれども、生まれながらに覚えたるわが言葉には韻もなし、<sup>ライム</sup>Rime もなし。韻もなく<sup>ライム</sup>Rime もなき言葉を以て、詩を作らんとする果敢さは、骨もなく鱗もなき海月の嘆きか。いづこと知らず心の波の動

くにつれて、唯だ浮び行くのみ。浮びゆくのみ。

- (17) 「言文一致の詩」「詩人」(明40・10)
- (18) 佐藤伸宏「〈口語自由詩〉というアポリア」『詩の在りか——口語自由詩をめぐる問い』(平23・3、笠間書院)
- (19) 安藤宏「エスプリ・ヌーボーと純粹小説」野山嘉正編『詩う作家たち』(前掲)
- (20) 服部嘉香「詩歌の主観的權威」『早稲田文学』(明41・11)
- (21) 「リズムの話」「短歌雑誌」(大9・1)
- (22) 春山は「純粹詩とフォルマリスム」『詩の研究』(昭6・2、厚生閣書店)で「内容律」について「韻律法則の破壊に代つて、音としての文字に与へんとした秩序」と説明し、「唯内容律を持つても詩にならないものは詩にならないのであることは、今日この立場が殆ど無意義であることを簡単に決算してゐる」と、「内在律」を無効化している。
- (23) 川路柳虹「序」『路傍の花』(前掲)
- (24) 川路柳虹「塵溜」「詩人」(前掲)
- (25) 「自由詩の矛盾概念」「日本詩人」(大15・10)
- (26) 「新律格の提唱」「日本詩人」(大14・3)
- (27) 「詩界の根本的革新」「早稲田文学」(明41・3)
- ここで御風は「詩の用語問題」としての〈口語〉、〈自由詩〉による「絶対に自由なる情緒さながらのリズム」、「行及び聯の絶対的自由」を要求している。
- (28) 西条八十「大正六年の詩壇」「文章世界」(大7・1)

- (29) 萩原朔太郎「詩における口語使用の不満感」「近代風景」(昭3・4)
- (30) 初出は「日本詩人」(大14・6)、後『純情小曲集』(大14・8、新潮社)の「郷土望景詩」中に所収。
- (31) 「日本詩人」(大14・6)
- (32) 朔太郎における〈文語〉使用は、大塚常樹「新体詩の解体・口語自由詩と《詩》の危機」(前掲)、安智史『純情小曲集』——「小曲」集／「詩」集「国文学 解釈と鑑賞」(平14・8)などでも言及されている。
- (33) 萩原朔太郎「詩における口語使用の不満感」「近代風景」(前掲)
- (34) 「再度形式論者に問ふ 福士孝次郎君の詩論に対して」「日本詩人」(大11・2)
- また、佐藤伸宏は「小曲の可能性——室生犀星『抒情小曲集』」「詩の在りか——口語自由詩をめぐる問い」(前掲)にて、切字の援用は「詩句の完結性をもたらし、その自立性、独立性を際立たせる」ことにあると認め、  
「他ならぬ文語がこうした表現の実現を可能にしている」と〈文語〉の効果を指摘している。
- (35) 「詩に於ける内容律の否定」「日本詩人」(大15・7<sup>ママ</sup>「\*8月の誤記」)
- (36) 川路柳虹「新律格の提唱」「日本詩人」(大14・3)は「一行十<sup>〇</sup>七<sup>〇</sup>音<sup>〇</sup>字<sup>〇</sup>を以てし、その音節を三<sup>〇</sup>つ<sup>〇</sup>に分ち(即ち三句切とし)その音節は二<sup>〇</sup>音<sup>〇</sup>より八<sup>〇</sup>音<sup>〇</sup>迄を一音節(句切)」を基本の詩型とすることを提唱している。その「新律格」の提唱に対して、中西悟堂「川路氏の<sup>〇</sup>新律格提唱<sup>〇</sup>に対して」「日本詩人」(大14・6)は「音数のリズムには成功してゐても、感情のリズムには失敗してゐる」、白鳥省吾「詩に於ける内容律の否定」を読む「日本詩人」(大15・9)は「詩形も杓子定規でいかぬことが自由詩の立場であらう」と述べ、〈定型〉の韻律よりも〈内在律〉を重視する立場からの批判は多い。
- (37) 井上康文「詩を失つてゐる詩人」「新潮」(大14・5)

- (38) 「朝の歌」では、「なにごともし」、「きこゑず」、「なにものもし」、「朝はなやまし」、「風に鳴るかな」、「きててゆくかな」などの傍線部に切字が用いられている。
- (39) 「中原中也論」『言葉なき歌』（昭48・1、角川書店）
- (40) 「スルヤ」と中原中也『中原中也再見』（平19・11、角川学芸出版）
- (41) 第一部第三章を参照。
- (42) 「スルヤ」第三輯（昭3・10）
- (43) 中原が作曲を依頼した諸井三郎が後に『ベートーヴェン絃楽四重奏曲』（昭24・7、創元社）や『ベートーヴェンピアノソナタ』（昭33・1、創元社）を記すことにより、ベートーヴェンの楽式の研究家となったことも看過できない。
- (44) 「歌詞」と音楽との関係性について、北原白秋は「歌詞と作曲」「詩と音楽」（大11・9）にて、詩と音楽との融合が新たな「一つの芸術品」を創出する以上、「詩人と音楽家と立派に対立して、そして相尊敬し相許容した会心の微笑が自らその間に成立」せねばならないと、詩人と音楽家の信頼関係という条件の上にその融合が成立することを述べている。そうした意識の下、当時復興運動が盛んに行われていた童謡が作られたと言えるが、その目的は「正風童謡とは——童心性そのものを唄ひ、表現に無駄のないもの」という野口雨情の「正風童謡論」『童謡十講』（大12・3、金の星出版部）に顕著なように「童心性」の表現により「童心」を喚起し、子供に「巧利巧智に走らない、清新純朴な感情」を涵養することにあつた。童謡が「童心性」による「童心」の涵養を目的として詩と音楽との一致を見ていたとしても、その延長線上に「日本の風土、伝統、童心を忘れた小学唱歌」（北原白秋「童謡私感」『緑の触角』（昭4・3、改造社）、引用は『白秋全集』20巻（昭61

・ 1、岩波書店）に拠る。）の批判が目されている以上、童謡は教育と不可分であり、一回性の「こゝろ」を表現する上で音楽との接点を求めた「朝の歌」や「臨終」の試みとは一線を画す。

(45) 「全人としてのベートーヴェン」『ベートーヴェン研究』（昭2・10、イデア書院）

(46) 西原稔「洋楽黎明期におけるベートーヴェン演奏」『「楽聖」ベートーヴェンの誕生——近代国家がもてた音楽』（平12・6、平凡社）

(47) 折りしも「大正天皇の喪明けにベートーヴェンの没後100年の命日が重なってしまったため、100年祭がこの年の音楽界の最初の一大イベントとなつた」（福本寛之「日本におけるベートーヴェン受容Ⅰ——昭和2年のベートーヴェン没後100年祭——」『国立音楽大学音楽研究所年報』（平12・3））没後一〇〇年祭では、前年10月に結団された新交響楽団により東京朝日新聞社主催により四回、新交響楽団主催により二回演奏会が行われ、他にも宝塚交響楽協会や京都音楽協会、九州帝国大学楽友会主催による演奏会が行われている。特筆すべきは、大正14年3月22日に放送が開始された東京放送局が「ベートーヴェン祭」として12回のラジオ放送を行い、プログラムとして交響曲、独奏曲、オペラなどの作品と講演が放送され、その中でベートーヴェンの作品が解説されたことである。一〇〇年祭のラジオ放送は大阪放送局や名古屋放送局でも独自に行われており、福本論は「それらが社会的な関心の対象となっていると認識していたことを示す事実として、これらの企画を読むことができる」と指摘する。猶、ベートーヴェン没後一〇〇年祭の催しに関しては、西原論、福本論を参照した。

(48) 西原稔「洋楽黎明期におけるベートーヴェン演奏」『「楽聖」ベートーヴェンの誕生——近代国家がもてた音楽』（前掲）

- (49) 辻莊一訳編アムプロオス著『音楽と詩歌との境 音楽芸術の美学に関する小論文』(大15・6、岩波書店)  
 原典 (August Wilhelm Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie*, (Heinrich Mercy, 1856)) は、石川喜三郎『音楽と詩歌』(明36・7、共益商社楽器店)として抄訳(ロシア語訳からの重訳)されている。しかし、辻莊一が「小引」を「願はくば、この訳書が正当なる理解をもつて日本に迎へられんことを」と結んでいるように、音楽が喚起する感情を主観的なものとして音楽美学から排撃するハンスリック『音楽美論』の主張に反駁する本著が日本において「正当なる理解」を得るには西洋音楽の浸透とその理解の深化が俟たねばならなかった。一般に音楽受容の土壌が拡大し始めた大正末期にベートーヴェンの音楽を引き合いに詩と音楽の関係性を説く著書が再訳された意味は大きい。

- (50) 「リズムの話」「短歌雑誌」(前掲)  
 (51) 萩原朔太郎「自由詩のリズムに就て」『青猫』(大12・1、新潮社)  
 (52) 「自由詩のリズムに就て」『青猫』(前掲)  
 (53) 「口語詩を嗤ふ」「新潮」(明41・11)  
 (54) 「詩的履歴書」(昭11・8制作)、引用は『新編中原中也全集 第四卷 評論・小説 本文篇』(平15・11、角川書店)に拠る。  
 (55) 大岡昇平「朝の歌」『朝の歌(中原中也伝)』(昭33・12、角川書店)は、「詩的履歴書」のこの箇所について疑義があるとする。しかし、重要なのは「朝の歌」を介して詩を歌う「方針」が定まったという点である。  
 (56) 「「スルヤ」の頃の中原中也」『中原中也全集』「月報I」(昭42・10、角川書店)  
 (57) 春山行夫「詩の対象」『詩の研究』(前掲)

## 第二章 「白痴」たちの「夢」

—— 中原中也「詩友に」、「寒い夜の自我像」をめぐって ——

## 第一節 はじめに

中原中也「詩友に」、「寒い夜の自我像」は、「白痴群」創刊号（昭4・4）の巻頭に掲載された詩篇<sup>(1)</sup>である。掲載誌の「白痴群」は、昭和3年5月創刊の「戦旗」、昭和3年9月創刊の「詩と詩論」、昭和4年10月創刊の「文学」などと同時期に、中原と河上徹太郎の主導<sup>(2)</sup>により六号（昭5・4）まで刊行された同人誌である。

そのため、既成文壇・詩壇が解体し「あらあらしい改革の機運に直面していた」<sup>(3)</sup>当時の状況を背景として、「詩友に」は「白痴群」創刊号の巻頭詩として、「寒い夜の自我像」とともに中原の詩的マニフェストと見なすことが可能<sup>(4)</sup>な詩篇と解され、「寒い夜の自我像」は「詩人としての自己の生のありかた（いかに生き続けてゆくか、又はいかなる死を迎えるべきか）についての詩中での独白」<sup>(5)</sup>たる「述志」により「自らの詩法を確立した」<sup>(6)</sup>詩篇と評されてきた。

本来は特定の個人に語りかけた恋愛詩として歌われたとされる両詩篇<sup>(7)</sup>が、初出の「白痴群」では、不特定多数に向けられた「自己の信念の独白」として発表されていることから、「白痴群」に対する意気込みの表白、あるいは当時の詩壇に対するマニフェストといった側面が強くなる」ように、中原によって意図的に再構成されていることを加藤邦彦<sup>(8)</sup>は指摘する。発表に際して詩篇の主題が変更されたという指摘は、「白痴群」において中原が何を意識して創作していたかを考える上で示唆に富む。

また、同時代の詩壇に対するマニフェストであったという側面に渡邊浩史<sup>(9)</sup>は焦点を当て、「自身の芸術Ⅱ詩に対する考えを表明するため」の詩篇として「詩友に」を意味付けた。それにより、漠然としたマニフェストを同時代の詩壇に対する明確な中原の態度表明と捉え直した点に異論はない。しかし、マニフェストであることを



前提として詩篇を読解している点は首肯できない。かかる準拠枠は、却って詩篇の主題を見え難くしてしまうのではなからうか。ともすれば表現された内容を削ぎ落してしまいかねない強固な枠組みは、詩篇の読解に影響を及ぼし、主題の理解に歪みを生じる。故に、マニフェストであることを一度外したところで詩篇を読み解き、中原が何を眼差しながら詩作したのかを問うことへと問題の力点を差し戻す必要がある。

それにあたって、「白痴群」における中原の詩篇の印象を回顧した神保光太郎<sup>(10)</sup>の言葉は注目値する。〈口語自由詩〉を「ほとんど無視している」かのように、「いとも古風に、当代のきらびやかな口語自由詩風景とはおよそかけ離れた世界の韻律とレトリックのうちに呼吸づ」いていた中原の詩篇について、次のように神保は語る。

それは、たとえば、特異な音楽にはじめて接したあのような、理解以前の感動、あるいは、それゆえのどうとも押えかねるような心の動揺を体験させた。

〈口語自由詩〉への過信から形式の問題ばかりに執心していた神保は、中原の詩篇に込められた「不逞で烈しい詩人の精神」を否定できないまま、その詩篇を「心の一隅に大切に記憶」し続けた。このように中原の「白痴群」掲載詩篇を神保が「大切に記憶」していたのは、同時代の詩壇に対するマニフェストを詩篇が示していたためだとは考え難い。それは、流行に流されない「古風」な詩形の詩篇に、「理解」ではない「心の動揺」へと読者を誘う詩作の在り方を看取したためだと考えられる。これまで看過されてきた両詩篇の主題を読み解く鍵を神保の言葉は示唆しているように思われる。

また、神保が看取した中原の詩作の在り方は、「白痴群」以前から中原が抱えていた「夢」の表現をめぐる問題とも深く連関するのではなからうか。そこで前章で論じた「朝の歌」(「スルヤ」昭3・5)の第三・四連を見てみたい。

樹脂の香に朝はなやまし  
うしなひしさまぐの夢、  
森並は風に鳴るかな

ひろごりてたひらかの空、

土手づたひきえてゆくかな

うつくしきさまぐのゆめ。

「朝の歌」では、知覚の覚醒と共に明瞭になる認識に伴い、「夢」から「ゆめ」へと拡散されるように失われて行く「夢」を、ただ見遣るしかない話者の様子が歌われている。この「夢」の喪失を主題とした「朝の歌」は、認識された対象しか捉えられない言葉を用いねばならない言語表現の場において、認識の対象となることで潰えてしまう「夢」を如何にして歌うかということを問いながら、当時の中原が詩作に向き合っていたことを物語っている<sup>(11)</sup>。言語表現に伴う「夢」の喪失というジレンマに無自覚なまま「夢」を散文的に語ったところで、神保が感じたような「理解以前の感動」という普遍性を有する詩篇を歌うことはできない。故に、その克服を目指して「詩友に」や「寒い夜の自我像」は歌われているのではなからうか。

そこで本章では、「魂」の内なる「うまし夢」を感じ取る「心」のはたらきを訴えた「詩友に」と、その「夢」を換言した「我が魂の願ふこと」に従順な「自我」の在り方を示した「寒い夜の自我像」とを、「夢」の主題化を共通の問題として抱えた「白痴群」同人や小林秀雄の言説と連関する試みとして読み解く。この作業を通して、当時の中原の周辺において「夢」をめぐる問題圏が形成されていたことを明らかにし、それを共通基盤としなが

ら「白痴群」創刊号において「詩友に」、「寒い夜の自我像」という詩篇が歌われたことの意義を問いたい。

## 第二節 「詩友に」——「うまし夢」への回帰

四・四・三・三のソネット形式を用い、七音と五音とを基調とした破調の文語定型詩として歌われているように、「詩友に」は形式的に詩であることが強く意識された詩篇である。その第一連は、「悲しく生きむ世」にあるわれと「な」の「心」の在るべき姿を歌う。

かくは悲しく生きむ世に、なが心  
かたくなにしてあらしめな。

われはわが、したしきにはあらんとねがへば、  
なが心、かたくなにしてあらしめな。

われは、自らの「心」に「したしき」を以て向き合うことを願い、「詩友」と思しき「な」に対しても、その「心」を「かたくな」にしてはならないと訴える。<sup>(12)</sup>「心」を「かたくな」にするとは、内省を欠くことにより、自らの「心」を見失ってしまった状況を意味する。第二連では、それに伴い、人が生れながらに持ち得る「うまし夢」が見失われてしまうことをわれは危惧する。

かたくなにしてあるときは、心に眼  
魂に、言葉のはたらきを絶つ。

なごやかにしてあらんとき、人みなは生れしなからの

うまし夢、またそがことわり分ち得ん。

「心」の「はたらき」が失われることにより見失われた「うまし夢」は、本来の「なごやか」な状態の「心」を取り戻すことによって再発見される。だからこそ、自らの「心」と素直に向き合うわれのように、「なごやか」な状態の「心」を取り戻し、「魂」の内なる「夢」を感じることを「な」に求めたのである。

また、「うまし夢」の「ことわり」とは、「心」の「はたらき」を介して「うまし夢」を「湧きくる思ひ」として感じ取る回路に他ならない。その回路に不可欠とされる「心」の「眼」の「はたらき」は、後年、小林秀雄が、「物」を見て「何とも言へず美しいと言ふ」<sup>(13)</sup> 感覚を「心」で感じることを「美」の本質と説いたことに通じる。この感じるという「心」の「はたらき」によって、「魂」が発する「言葉」である「うまし夢」は感受される。だからこそ、「心」の「はたらき」が鈍ってしまった「な」に対して、再び「心」と向き合い、「魂」の内なる「うまし夢」へと回帰することをわれは訴えたのである。

このわれの訴えは、「な」という不特定多数に投げかけられることにより、「人に勝らん心」ばかりを膨張させるうちに「うまし夢」を感じる「心」を失い、「悲しく生きむ世」と化してしまった「わが世」たる近代に向けられた忠告としても機能する。即ち、機能不全を起こした「心」の「はたらき」を取り戻し、「魂」の内なる「うまし夢」へと立ち戻ることを、理性偏重により「悲しく生きむ世」と化した近代再建の方策としてわれは捉えていたのである。そこで第三・四連を見てみたい。

おのが心も魂も、忘れはて棄てさりて、

悪酔の、狂ひ心地に美をもとむ

わが世のさまのかなしさや、

おのが心におのがじし湧きくる思ひた<sup>ママ</sup>もずして、

人に勝らん心のみいそがはしき、

熱を病む風景ばかり悲しきはなし。

「心」の機能を奪う「人に勝らん」という欲求は、「心」に「湧きくる思ひ」を見失わせ、「心」への「したしさ」を断つてしまう。そして、「悪酔の、狂ひ心地」のように見境のなくなった「心」は、「夢」の代わりに「眼」に見える「美」なるものを必死に探し求めるようになる。

先述したように、本来的な「美」とは、「心」の「はたらき」により感じる事が可能な「魂」の内なる「うまし夢」であり、「心も魂も」忘却した状態ではついに求められるものではない。そのため、「心」に「湧きくる思ひ」を忘れ、外在的な「美」ばかりを必死に求める「わが世のさま」は、われにとって本末転倒した悲哀なものとし映らないのである。それに対し、「心」を「かたくな」にすることなく、「したしさ」を以て自らの「心」と向き合うことを説くわれの態度には、「夢」への回帰により、理性信仰の陥穽に落ちた近代を克服しようとする意識を看取できる。

では、なぜ「夢」への回帰が「悲しく生きむ世」を刷新し得るのか。それに関して、「白痴群」第六号（昭5・4）に掲載された詩論「詩に関する話」で、中原は次のように語る。

即ち実在は人間の思考作用に入り来るや空間化され、而してその空間化されし実在に於ては、主語と客語は常に転倒され得る。／之を要するに、物は心を予想し、心は物を予想するのがザインであり、それを展開するものが夢<sup>ゾルレン</sup>である、といふことである。

主体と客体という関係性によって在る、実在の世界ではなく、「人間の思考作用」たる「心」の内側で主客の境なく在るべき「夢」<sup>ソルレン</sup>としての世界を中原は重視していた。そして、この当為としての「夢」を「情け」として感じる「心」の機能を回復することが、「神経衰弱」に陥った近代を打開する鍵となると考えていたのである。他者を気にするあまり「ヴァニテイや倨傲」ばかりを募らせると「心」の機能は失調し、「夢」<sup>ソルレン</sup>と「心」とが乖離し始める。即ち、「神経衰弱」とは、「実在」する世界に意識を傾けるあまり「夢」<sup>ソルレン</sup>を見失った状態であり、この「近代病」克服の方法を「心」の「働き」の回復による「夢」への回帰に中原は求めたのである。故に、「夢」への回帰は、理性過多により閉塞して「悲しく生きむ世」と化した近代を超克する方法たり得たのである。

以上のように、「夢」は意識された「実在」の世界に対峙し、「実在」とは異なる世界を展開する。そうした世界を捉え、その可能性を示していたのがフランス象徴主義の詩人たちであった。たとえば、ヴェルレーヌが「詩法」にて、「げに「色合」のみぞ、夢を夢、／笛の音に角笛の音を婚する」と歌い、「近代社会の民主的及び文化的開発事業には詩人は全然無関心である可きだ」<sup>(14)</sup>と説いたように、「夢」を「夢」として歌い得る象徴を方法として、象徴主義は理性過多により退廃した俗悪な近代に対峙した。そうした「夢」を歌う詩人の態度は、「夢」への回帰により、科学の進歩と共に自然の解剖を進めた同時代に対する批判を示していたのである。

同様に、「心」や「魂」の「はたらき」を省みることにより、「魂」の内なる声に耳を傾け、「夢」を感じることの重要性を説いた「詩友に」にも、「夢」を阻害する理性偏重の近代を超克しようとした中原の意識を看取することができる。ならば、「うまし夢」へと回帰しようとするわれの態度は、「悲しく生きむ世」と化してしまつた合理主義に支えられた近代の日常性への抵抗とその超克を「な」に示すものであつたと言えよう。

かかる近代人たる「な」に求められた態度は、「な」が「詩友」であることにより、同時に詩作に臨む詩人としての態度を意味するようになる。「詩に関する話」で語られるように、一度「人間の思考」の「空間」内に入り込んだ「實在」（＝「ザイン」）は、「心」と「物」との境界を超え、主客合一の状態に置かれた「夢<sup>ソルレン</sup>」となる。そして、「情け」を歌うことを介して「夢<sup>ソルレン</sup>」を実践することにより、詩篇は普遍性を得ることが可能となる。「情け」を受け入れるという態度を欠いて、「夢<sup>ソルレン</sup>」の実践たる詩作は不可能だと考えたところに「白痴群」における中原の詩作は成り立っているのである。

### 第三節 「夢」を歌うこと

「夢<sup>ソルレン</sup>」を感じる「心」を詩作の必要条件とした中原の詩作態度に、「詩は「現在<sup>ザイン</sup>しないもの」への欲情であり「夢<sup>イデア</sup>」であるという理論を展開した萩原朔太郎<sup>(15)</sup>の詩論との類縁性を認めることができる。また、コクトーの影響下にあった堀辰雄にとって「夢」が「それ自体が重要な、描くべき対象であった」<sup>(16)</sup>ように、「夢」を対象として歌う／語る方法の追求は同時代文学の主要な問題となっていた。

たとえば、「客観的な組織体として現実に対してゐる」「夢」を「分析、露出等、無意識界の探究」たる「フロイドの精神分析」の応用により、意識された世界に構成しようとした超現実主義<sup>(17)</sup>の運動も一連の動向として位置付けられよう。西脇順三郎<sup>(18)</sup>が「詩は夢でない」という断言により、フランス象徴詩が追求した「夢」を「PROFANUS」（＝冒瀆、卑俗化）し、「全然有意識の心像の連結」として「esprit」で考え、「imagination」により現実を一旦魂の吸収に適する様に変形」する方法を説いたように、「夢」を意識の支配下に構成する方法の提示を

超現実主義を掲げた詩人たちは詩作とを考えていた。そして、象徴主義を「暗示を類推 *analogie* とする意識の形式化の可能を対等 *balance* とする方法の秩序 *order* の知覚」と捉え、意識的な理論や方法の獲得を「超現実主義」として見せかけた春山行夫<sup>(19)</sup>は、その理論を可能とするフォルムの収集へと向かったのである。これらの試みは、「夢」という潜在意識の表出を試みる方法の確立が問題視されていたことを示している。フランス象徴詩が示した「夢」を起点として、それを理性の支配下で捉える形式を求めたベクトルと、「魂」に内包された「夢」を受する「心」の在り方を求めたベクトルとが同時代において存在していたのである<sup>(20)</sup>。

中原は後者の立場にあつて詩作していたと言えるが、中原の周辺にもそれは共有されていた。「白痴群」創刊号にて河上徹太郎<sup>(21)</sup>は、フロイディズムやマルキシズムなどの「イデオロギーといふ資本」を以て人間の生活が説かれても、それが「何の説明も与へてくれない」ことから、理性を振りかざす同時代を「理智の驕慢時代」と批判した。河上がこのように考えた根柢には、認識が見せる経験世界ではない世界、「窮極の『裸形なる自意識』」たる「魂」が捉えた世界を求める意識がはたらいっていたと言える。同様の意識は、「現象といふ時間的なもの」から拾ひあげて来たもの<sup>(22)</sup>が「自己の魂」に映じた時に起こる変化の様相を傍観するように「眺めてゐる自分から詩が出る」とコクトーの詩作を説いた古谷綱武<sup>(23)</sup>にも看取することができる。これらは「白痴群」同人における象徴主義の理解が、理性に支えられた近代に対する批判として機能していたことを意味している<sup>(23)</sup>。「白痴群」において、理性の対立項として無垢な「自意識」や「魂」が位置付けられ、それらが認識の対象ではない「夢」を感受する器として考えられていたことは、「詩友に」にて「なごやか」な「心」を器として「うまし夢」への回路を中原が歌ったことと重なる。

「詩友に」にて中原が訴えた「なが心、かたくなにしてあらしめな」という一節に正面から応じて、「なごみ



てあれや我が心、我も人技なすものなり」とかつての「無信」を告白したのが、「白痴群」第二号（昭4・7）に掲載された安原喜弘の「詩一篇」であつた<sup>(24)</sup>。ここでは「唯一つ／信ずるもの」であるはずの「まこと」を忘却し、「熱病んだ肉の身」で「のたうち廻る」ことに身を寢してきたかつての「我心」の「痴れ心地」が省みられる。現象に引き回され、「虚空を掴んだはかなさ」を感じた私の姿は、「詩友に」における「おのが心も魂も、忘れはて棄てき」った一群の人々と変わらない。それに気付かされた我は、「我心」の中の「まこと」（＝「生れしながらの／うまし夢」）を求めて、次のように歌う。

人皆の目醒めの朝は、いで我も

手に触れるものを打ち振つて

祈らうではないか

そして又泥酔の一時に

若しも思出が蘇つたなら、嘗ての

血迷つた無信を詫びようではないか。

「目醒めの朝」の訪れと共に「夢」から我を引き戻し、「手に触れるもの」を現実とする世界へと導く認識。それを「打ち振」り、ただ「祈」ることにより、自己の内なる「まこと」へと我は立ち戻ろうとする。しかし、「泥酔」により認識に歪みが生じた時に、無意識的に思い出される「思出」と同じく、「まこと」は認識の支配を抜け出さないことには取り戻せない<sup>(25)</sup>。故に、「目醒めの朝」の微睡や「泥酔」により認識が弱まり、「夢」や「思出」に触れ得た時に、「血迷つた無信」（＝「信ずるもののあるを忘れ」た「痴れ心地」）に陥つた昔日は省みられ、我は「まこと」を取り戻すようになる。

「詩一篇」において「まこと」を受け入れる「我心」を我が取り戻す過程は、他の「白痴群」同人と共有した問題を主題化したものだと言えよう。現象に踊らされていた「かつて」の迷妄を断ち、「まこと」を取り戻そうとした「詩一篇」の我にとって、「心」の「はたらき」の回復と「夢」への回帰を示した「詩友に」は明確な指針として機能していたのである。

また、「白痴群」には参加していなかった小林秀雄の同時期の評論にも「心」と「夢」を巡る思考の形跡をうかがうことができる。「様々な意匠」（「改造」昭4・9）にて、作品の「豊富性」の内側に発見された作家の「思想」が、異なる角度から私を見る「新しい思想の断片」に飲み込まれる行為の繰り返しを小林は批評と呼んだ。この批評の在り方は、自意識の「独白」に等しい「己れの夢を懷疑的に語る事」に他ならない。作品の「豊富性」の中に「作者の宿命の主調低音をきく」ことにより、私の「騒然たる夢」が統御され、「私の心が私の言葉語り始める」ことを批評とした小林にとって、「心」のはたらきを規制する「便覧」<sup>マニユエル</sup>は「竟に何物も語らない」ものであった。それによりプロレタリア文学やフォルマリズムという「意匠」を纏った文学を批判した一方で、「夢は夢独特の影像をもつて真実だ」と認める「詩人」の実践を小林は肯定的に捉えていた。この「夢を築かんとする」「詩人」の実践を称揚する小林の問題の根柢には、「意匠」が型として働くことにより見失われてしまった「心」の機能の回復と「夢」への回帰が目されていたと言えよう。

以上のような「白痴群」同人や小林の「夢」を巡る一連の言説と、「詩友に」にて歌われた「なが心、かたくなにしてあらしめな」という一節とは、「夢」への回帰を求める点で非常に近接した認識を示している。従って、同時代の中原の周辺人物による言説と摺り合わせた時、抽象的な詩句で歌われた「詩友に」は、安原のような「白痴群」同人に向けられた警句であるのみならず、同時代の「意匠」を纏った文学に対する批評性を有する詩篇と

しての読みが可能となるのである。

即ち、「詩友に」に歌われた「心」の「はたらき」により、「魂」の内なる「うまし夢」へと回帰する態度の表明は、理性過多という症状を患った「詩友」たる「な」に意識の変容をもたらし、詩を歌うことを取り戻すための処方箋を示していたのである。

#### 第四節 「寒い夜の自我像」——「魂の願ふこと」に従順なわれ

「詩に関する話」に見られる「近代病者」への呼びかけは、「詩友に」における「な」への呼びかけと呼応する。同論で語られた「ヴァニテイや倨傲を棄てて、自分自身に克ちさへするなら、忽ちに新鮮な生活は展けてくる！」という理念は、「詩友に」では「おのが心も魂も、忘れはて棄てさ」った自己を克服することとして歌われる。この克己は、自身に「誠実」であり、「したしさ」を以て「心」に接することを意味する。それにより、「敬虔なる感情」を持つことを「詩の方面」における「誠実」と語るように、中原にとって「誠実」であることは、詩人としての詩作態度そのものを示していた<sup>(26)</sup>。

こうした態度は、未発表詩論「詩と詩人」（昭3後半〜昭5制作推定）にて、「誠実のほかに詩の秘訣なし」と断言し、芸術の始原たる「生の歓喜」（＝「純粹持続」）を「叫びたい」衝動に「誠実」であるために、「ソルレン」としてのみ知慧」を認める者として詩人を位置付けていることにも表れている。同詩論における、当為としての「パンセ」（＝「知慧」）という考えは、「詩に関する話」における「夢<sup>ソルレン</sup>」と連関する。そして、「夢<sup>ソルレン</sup>」を受け入れ「パンセ」する自我には自ずと詩が生じるという主張には、「あらゆる外的観念、あらゆる学校教育」

が形成する「不自然」な「自意識」に対する批判を認めることができる<sup>(27)</sup>。

また、「詩論」(昭2制作推定)でも、「芸術とは、自分自身の魂に浸ることいかに誠実にしていかに深いかにあるのだ」と説かれるように、「自分自身の魂」に「誠実」であることは中原の詩観の基軸となっていた。

「白痴群」創刊号にて「詩友に」に続いて掲載された「寒い夜の自我像」も、「自分自身の魂」に「誠実」であるという詩観が示されているように思われる。

「寒い夜の自我像」では、「一本の手綱」を頼みに「この陰暗の地域」を過ぎようとするわれの「志」と、「陽気で坦々として、しかも己を売らないこと」という「わが魂の願ふこと」を軸としてわれの「自我像」が描かれている。その第一連の冒頭三行と第二連とを引用したい。

きらびやかでもないけれど、

この一本の手綱をはなさず

この陰暗の地域を過ぎる！

／／（中略）／／

陽気で坦々として、しかも己を売らないことをと、

わが魂の願ふことであつた！

「この一本の手綱」とは、「陽気で坦々として、しかも己を売らない」という「わが魂」が求める自己の姿であり、それによりわれは迷うことなく「この陰暗の地域を過ぎる」ことが可能となる。この自己規定を持ち得たことが、「！」が想起させるように、われにとって強固な指針であった。それが矜恃となることにより、見通しの立たない「冬の夜」もわれにとっては「嘆」く対象ではなくなる。

その志明らかなれば

冬の夜を、われは嘆かず、

人々の憔悴のみ悲しみや

憧れに引廻される女等の鼻唄を、

我が瑣細なる罰と感じ

そが、わが皮膚を刺すにまかす。

「冬の夜」とは、「焦燥」に駆られて余裕を失った「人々」の「悲しみ」や、「憧れに引廻され」ているとも気付かないまま楽天的に振る舞う「女等の鼻唄」に象徴された、不安と享樂とが混交する世相を表している。だからこそ、われを然るべき方向へと導く「手綱」、即ち「わが魂の願ふこと」に従って生きるという強い「志」が必要となるのである。

この「冬の夜」の中で、「魂の願ふこと」を忘れ、「憔悴」し忘我した「人々」や「女等」の姿は、「陽気で坦々として、しかも己を売らない」という「志」を胸に生きるわれの姿とは対照的に描かれている。「志」を持たない「人々」や「女等」にとって、「魂の願ふこと」通りに生きるという「志」を掲げるわれの姿は、自らの迷妄を悟らせ、「冬の夜」を「過ぎ」るための指針となり得る。この「志」を抱く者としてのわれの矜持が、「魂の願ふこと」を忘失した時代に向き合うことを「瑣細なる罰」として引き受けさせ、「人々」や「女等」の中へとその身を投じさせたのである。

しかし、「瑣細なる罰」であったはずの「人々」や「女等」が抱えた問題の重みは、時流の中でわれの足を「踣跟め」かせてしまう。

蹠踉めくままに静もりを保ち、

聊かは儀文めいた心地をもつて

われはわが怠惰を諫める、

寒月の下をゆきながら。

揺るぎない「志」から「瑣細なる罰」を引き受けたにも関わらず、その重みから自らも時流に靡いてしまいそうになったわれは、冷静さを保ちながら、その「怠惰を諫め」ようとする。「蹠踉めく」われを内省させ、再び歩を進ませたのは、「わが魂」に従順であろうとする「志」であり、それだけを頼みにして生きようとするわれの「自我」に他ならない。かかる「魂の願ふこと」に従順たろうとすることを「志」として貫いて生きる人間の態度や内的葛藤を一枚のタブローのように描いてみせたのが「寒い夜の自我像」なのである。

ここで重要なのは、外部の干渉に靡いてしまう自己を律し、「わが魂」を唯一の「手綱」として生きようとするわれの態度が示されていることである。

それと「詩に関する話」とを照らし合わせると、「詩友に」と同様に「寒い夜の自我像」が「近代病者」に与つての処方箋としての機能を果たし、詩人としての在るべき態度を示していることが分かる。同詩論にて、

要するに芸術の泉とは徒然草に、心の鏡が澄んであれば全ての物が正しく映る云々の裡にあつて、東洋人は自然に対しては非常に心澄ませたが、人に対しては未だ澄むことなく、卑下したり頑なだつたりしてゐる。

と語られるように、明鏡止水の境地に「芸術の泉」を発見した中原にとって、「わが魂」に「誠実」であることは、「芸術の泉」（＝「魂」）から溢れ出る「夢」を拾い上げ、詩として実践する上で必要不可欠であった。そのため、歌うための道具でしかない言葉や理論の追求は中原にとって問題とはならなかったのである。それよりも、

「魂」の内なる「夢」を感受して歌う「心」の「はたらき」に「誠実」である態度こそが問題だったのである。これは、「朝の歌」で突き当たった言語表現のジレンマを脱する糸口を中原が「わが魂の願ふこと」に「誠実」となるという態度に見出したことを意味している。

近代を生きる人間が抱えた問題を文学の問題と重ね併せ、時流に流されることなく「魂の願ふこと」に従順な「自我」を抱くことを「うまし夢」を歌う詩人の態度とすることにより、「白痴群」における中原の詩観は形成されていたのである。

## 第五節 おわりに

しかし、右のような中原の詩観は、第三節で確認したように、中原固有のものとして捉えられるべきではない。そこで再度、小林秀雄「様々なる意匠」に注目したい。

諸君の精神が、どんなに焦躁な夢を持たうと、どんなに緩慢に夢みようとしても、諸君の心臓は早くも遅くも鼓動しまい。否、諸君の脳髓の最重要部は、自然と同じ速度で夢みてゐるであらう。

この「自然と同じ速度で夢み」る「脳髓」を省みることを訴える小林の言葉は、政治的価値を重視する「若いプロレタリア文学者達」や、主観性への欺瞞から「形式主義の運動」へと流れた「若い知的エピキュリアン達」が、その「意匠」のために「夢」を見ることに懐疑的になり、「夢」の喪失を招いてしまった状況に対して、「夢」を語る／歌うことへの回帰を<sup>(28)</sup>説いている。

この小林独自の切り口により示された同時代文学の陥穽は、「白痴群」同人にとっても共時的な問題となつて

いた。先に引用したように、河上はそれを「理智の驕慢時代」と呼び、安原は「血迷った無信」と歌い、中原は「近代病」と捉え、その患者等が見失った「心」の「はたらき」を回復し、「夢」へと回帰することを訴えた。各々言葉や表現の方法は異なれど、「夢」を感じる「心」を機能不全にさせる理性や理論に傾斜した同時代と、その文学に抗った痕跡とをそこに見出すことができる。このように問題を共有しながら、「白痴群」同人や小林たちは批評し、詩作していたのである。

以上より、「白痴群」という誌名が中原によつて名付けられた理由も明白である。理性の檻の外側に「白痴」として意識的に位置することは、理性偏重という近代の風潮に対する明確な批評意識の表れを意味する。「魂の願ふこと」に「誠実」である「自我」は、換言すれば、理性の支配を受け付けないという意味で「白痴」としての「自我」を抱くことに他ならない。この「自我」を器として初めて、「わが魂」から溢れる「うまし夢」は、何ものにも阻害されることなく感じられ、歌われる。だからこそ、「夢」を言葉で表現する方法ではなく、「夢」を歌うための態度を中原は問題としたのである。

かかる態度により詩は歌われる。「詩に関する話」において、それは次のように語られる。

朝目覚めた時の無念無想、即ち瞑想状態が、精神にも物質にも有益であつて、其処にこそ現実があり欣怡のあることに想到されるよう、私一介の馬鹿は希つてゐる。

理性や認識に侵される前の「無念無想」や「瞑想状態」において垣間見られる「うまし夢」に「現実」を見出した中原は、「夢」を芸術の本質と理解しながらも、外部に価値を置くあまり「感覚（受動）方面」に傾斜したプロレタリア文学やフォルマリスムに対して、自己の内なる「魂（能動）方面」のはたらきを重視した。「白痴群」創刊号巻頭に掲載された両詩篇にて、「うまし夢」を可能とする「心」と「魂」の「はたらき」や、その実



実践としての「自我」の在り方が歌われていることは、「魂（能動）方面」へと振り子を戻そうとした中原の意識を示している。即ち、「夢」を歌う詩人の態度の表明は、「心」や「魂」を看過して方法的になることにより、「夢」を歌うことを忘れた同時代文学に価値転換を迫るものであった。

このように、形式や内容の問題に係うことなく、「心」や「魂」に「誠実」であろうとする態度を以て「夢」を中原が歌わんとしたからこそ、「口語自由詩」の「行く手を正しいと信じていた」神保光太郎は、その形式への過信に気付かされ、中原の詩篇に「理解以前の感動」による「心の動揺」を覚えたのだとは言えまいか。

また、「白痴群」において異性に対する赤裸な感情を中原が多く歌ったことも、「夢」と同様に、「心」を開き「魂」に「誠実」になるという態度の表れだと考えられる。「泰子」に「しづかに一緒にをりませう」と呼びかけた中原の詩篇「時こそ今は：」（「白痴群」第六号（前掲））もその一例である。第二連を引用したい。

いかに泰子、今こそは

しづかに一緒にをりませう。

遠くの空を飛ぶ鳥も

いたいけな情け、みちてます。

「泰子」という対象への呼びかけから、従来は特定の個人に対する恋情を歌った詩篇として理解されてきた。しかし、重要なのは、「泰子」という異性に対して「しづかに一緒にをりませう」と話者が素直に「心」の中を打ち明けられていることである。併せて、「そこはかとなきけはひ」を醸し出す暮れ方の「群青の／空」を「飛ぶ鳥」に、話者が「いたいけな情け」を感じ、「今」という瞬間の情景に「心」を澄ませていることにも注目したい。情景に「心」を澄ませて「情け」を感じると共に、「心」の内側にある「泰子」への思いを話者は吐露す

る。「情け」は決して理性によって表出されるものではない。機能不全に陥った「心」が、「魂」の内にある「夢」を見失わせてしまうように、「魂」の声に耳を澄ますことができねば「泰子」への恋情は表出されることなく、「今」という時に「情け」を感じることもない。それは、「詩に関する話」で語られたように、「近代病者」が忘失した「心」に「誠実」となり、「魂」の内なる「夢」を「情け」として感じたものを歌うことよってのみ可能となる。故に、恋愛詩として歌われた「時こそ今は…」は、「魂」と「誠実」に向き合うことを絶対とした中原の詩作態度を「泰子」に呼びかける恋愛詩の形に落とし込むことにより、「情け」の表出を介して「夢」を歌おうと試みた詩篇だと言える。

以上のように、「白痴群」創刊号の巻頭二篇に表明された「夢」を歌う詩人の態度は、「夢」を歌わずには文学たり得ないという中原の詩作を支える詩観として、同時期の中原による詩論や詩篇の中に表現の形を変えながら表されているのである。

昭和初期の文学に大きな影を落とした〈ヘシエストフ的不安<sup>(29)</sup>〉流行までの歴史的距離をあと一步とした時期に、「夢」の忘失に焦点を当て、「心」の機能不全による内省の欠如を批判し、「わが魂の願ふこと」に「誠実」な「自我」を抱くことの必要性を中原は訴えた。それにより、理性偏重の代償として存在論的不安に陥りかけていた同時代とその文学の超克を目論んだ意識的な「白痴」たちによる営為を「詩友に」、「寒い夜の自我像」の両詩篇は示している。

#### 【注】

- (1) 「白痴群」創刊号には、「詩友に」、「寒い夜の自我像」に続いて、富永次郎「詩二篇」が掲載されている。

- (2) 大岡昇平は「文学的青春」大岡昇平・埴谷雄高『二つの同時代史』（昭59・7、岩波書店）にて、「白痴群」が「河上と中原の雑誌だった」と述べ、中原が言い出しとなって「おれは白痴だ。おまえらもみんな白痴になれ」ということで「白痴群」という名前になった」ことを回顧している。
- (3) 神保光太郎「山羊のころ」『中原中也詩集』（昭40・5、白鳳社）
- (4) 吉田瀬生「本文および作品鑑賞 寒い夜の自我像」『鑑賞日本現代文学 中原中也』（昭56・4、角川書店）は、「表現の「私」性への志向と普遍性へのそれ」という二重性を孕みながら、「人間は自己の自己了解を他者と共有できるか」という中原の問題を不特定多数に呼びかけた点で「詩的マニフェスト」とであると指摘する。
- (5) 疋田雅昭「中也詩の〈述志〉の系譜」『接続する中也』（平19・5、笠間書院）
- (6) 中村稔「言葉なき歌」『言葉なき歌 中原中也論』（昭48・1、角川書店）
- (7) 大岡昇平「片恋」『朝の歌（中原中也伝）』（昭33・12、角川書店）は、「詩友に」が『山羊の歌』所収の「無題」の一部であることから、長谷川泰子を歌った詩篇としてそれを捉え、同様に「寒い夜の自我像」も「ノー少年時」に見られる草稿（昭4・1・20制作）から泰子を歌った詩篇として位置付けた。
- (8) 加藤邦彦「中原中也、その文学的出発」『中原中也と詩の近代』（平22・3、角川書店）
- (9) 「伝統と道具」『中原中也——メディアの要請に応える詩』（平24・7、れんが書房新社）にて、「詩と詩論」に代表されるモダニズム詩派と、「戦旗」に代表されるプロレタリア詩派の詩観とが「（非伝統性）の思想性を持ち合わせていた」点で共通項を持ち得たことを指摘し、それに対して「「象徴主義詩」の「伝統」を重視する中原の志向」を反映した詩篇として「詩友に」「寒い夜の自我像」を捉える。
- (10) 「山羊のころ」『中原中也詩集』（前掲）

(11) 第Ⅱ部第一章を参照。

(12) 「あらしめな」は、口語の慣用句「あらしめる」＋「な」(禁止)Ⅱ「あらしめるな」の「る」が七五調に整える中で落ちたか、あるいは「な」(禁止)が下二段活用 of 未然形・連用形に接続した例か定かではない。しかし、ここでは「夢」へと回帰するために「心」のはたらきを失うなという内容面から、「な」は願望ではなく禁止の終助詞と判断した。

(13) 「美を求める心」『新編日本少国民文庫 9 巻 美を求めて』(昭 32・2、新潮社)

(14) 「詩法」の引用も共に堀口大學『世界文学大綱第九卷ヴェルレーヌ』(昭 2・2、東方出版)に拠る。

(15) 第十一章 詩に於ける逆説精神『詩の原理』(昭 3・12、第一書房)

(16) 宮坂康一「堀辰雄「眠りながら」とジャン・コクトオ」『日本近代文学』(平 19・5)

(17) 瀧口修造「ダダよりシュルレアリスムへ」。同論文は、西脇順三郎『超現実主義詩論』(昭 4・11、厚生閣書店)に所収。

(18) 「PROFANUS」『超現実主義詩論』前掲

(19) 「超現実主義の詩論」「詩と詩論」(昭 4・12)

(20) ここでは、対立する両者の図式ではなく、時代特有の文学上のモードとして「夢」が語られていたことを重視したい。

(21) 「ベルレーヌの愛国詩」「白痴群」(昭 4・4)

(22) 「ジャン・コクトオ論」「白痴群」(昭 4・11)

(23) こうした意識は、近接する時期の中原の評論「生と歌」(「スルヤ」昭 3・10)でも、「今や世は愛も誠実もあ

つたものではない」という「近代」における「叫び（生活）」の欠如に対する批評として表されている。

- (24) 特別企画展「中原中也の手紙」図録（平24・8、中原中也記念館）では、当該詩篇を「明かに創刊号に発表された中也の詩に対する返歌」としている。

- (25) 「思出」については、「白痴群」第五号（昭5・1）掲載の中原の詩篇「修羅街輓歌」と併せて考える必要がある。

- (26) 坪井秀人「〈誠実〉の詩学」「現代詩手帖」（平19・4）は、「他者との関係においてはもとより、自己との関係においても葛藤を生じさせないこと」を意味する「〈敬虔〉」を得ようとする「こと」を意味する「誠実たること」という「時代錯誤な素朴な思考」に中原の詩論の独自性を指摘する。

- (27) これは他の「白痴群」同人が、無垢な状態の「心」を「魂」の内なる「夢」を感受する器として捉えていたことと重なる。こうした同人間の近似した思考は、認識の共通基盤が「白痴群」に存したことを示している。

- (28) 玉村周「言語における〈形式〉<sup>シニフィアン</sup>と〈内容〉<sup>シニフィエ</sup>」『講座昭和文学史 第一巻』（昭63・2、有精堂）は、小林が「実作者が安心して自らの「夢」を築くことの困難をすでに認識していたのではないか」と指摘する。

- (29) 河上徹太郎「シエストフの思想」「経済往来」（昭10・6）にて、シエストフの「思想よりも彼といふ人間の存在様式」を重視し、「悲劇人」といふ存在」を演じたシエストフの「額の汗の中にある誠実さ」（Ⅱ「心の貧しさ」）こそが「理智の錯乱」状況に陥った同時代に対する「最も自由な徹底的な批判」となると捉えられていることに留意したい。

### 第Ⅲ部

#### 『山羊の歌』成立に向けて

## 第一章

中原中也「春の夜」とヴェルレーヌ「白き月かげ」

——陶酔という詩法——

## 第一節 はじめに

中原中也におけるフランス文学受容に言及される際、訳詩集を刊行したランボオと並んでヴェルレーヌの名が挙げられる。中原による直接的言及が少なく、訳詩篇も四篇であるにも関わらず、ヴェルレーヌはランボオと共に中原に影響を与えたフランスの詩人として問題とされてきた。そのため、「世俗の情味」を歌う中原の詩篇を〈ヴェルレーヌ風〉であると説いた伊藤信吉<sup>(1)</sup>のように、〈ヴェルレーヌ風〉というイメージを以て中原の詩篇は解されることが多い。その発端は、河上徹太郎<sup>(2)</sup>が中原の詩篇が「実に多くのヒントをヴェルレーヌから得てゐる」と述べ、「神」に対して畏怖したヴェルレーヌと慈愛を多く感じた中原という図式を描きながら、「観念としてではなく、イメージそのものに宗教的なものの見方がはいつた宗教詩人」として中原を位置付けたことにある。以降、中原における〈ヴェルレーヌ風〉というイメージは、中原の宗教性を問題とする系譜と、「親近感を抱いていて、むしろ自分の資質の中に溶け入らせるようなかたち」<sup>(3)</sup>で、「素直にヴェルレーヌに共鳴」<sup>(4)</sup>する中原を問題とする系譜に分かれて論じられてきた。そして、「詩の音楽性」たる詩篇のリズムに着目し、その「魂の奥底に流れ続ける通奏低音のような音楽」に中原とヴェルレーヌとの「共鳴」の深部を見た山田兼士<sup>(5)</sup>の指摘にも明らかなように、詩篇について述べられた〈ヴェルレーヌ風〉という評価は、いつの間にか中原の資質を語る言葉として用いられるようになった。

そのため〈ヴェルレーヌ風〉であることが、中原の詩作において如何なる意味を持ち得たのかということとは検討されないまま、中原の資質という特権化された詩人像へと回収されてしまっている点は問題である。問われるべきは、中原が〈ヴェルレーヌ風〉な詩を歌うことにより、詩作において何が可能となったのかということでは



なからうか。

本章で取り上げる中原の詩篇「春の夜」<sup>(6)</sup>は、『新編中原中也全集 第一巻／詩Ⅰ 解題篇』（平12・3、角川書店）が、「ヴェルレーヌの「マンドリン」Mandoline、『言葉なき恋歌』Romances sans paroles 第一詩群「忘れられた小曲」Ariettes oubliées 第五番」を「春の夜」の参考文献として掲げ、その詩語とヴェルレーヌ詩篇の詩語の類似性を指摘するように、ヴェルレーヌの影響が見られる詩篇として理解されてきた<sup>(7)</sup>。

全集解題が掲げた「忘れられた小曲」に関して、堀口大學<sup>(8)</sup>は「この詩の中にわれ等が味ふ可きは一篇が持つ音楽である」と説き、詩篇における「音楽」の効果に注目している。堀口の言葉が示唆するように、「白魚の細き片手にもてあそぶピアノ」がふと思い出させた「古き世のはかなき歌」は、「哀れなるこのわれを打ちめぐ」ることによって、われにその胸中を語らせる役割を果たしている。中原によって「春の夜」が歌われた頃に、ヴェルレーヌにとっての「詩の音楽性」が、詩のリズムだけを指す言葉ではなく、話者の心を開示させるための手法であると堀口によって説かれていたことは重要である。なぜならば、先行論が指摘するような表面的な詩のリズムや詩語の類似性に留まらない、意識的な方法として中原が自らの詩作に〈ヴェルレーヌ風〉を用いていたと考えられるためである。

堀口が述べるように、心を開示させるはたらきを有するヴェルレーヌの「音楽」は、陶酔を伴いながら、自らの心の機微を「音楽」として捉えることを意味する。かかるヴェルレーヌにおける「詩の音楽性」は、中原のヴェルレーヌ体験を河上徹太郎<sup>(9)</sup>が次のように語ったことと深く連関している。

彼がアーサー・シモンズを読んで、「経験は何ものもヴェルレーヌに教えなかった」という言葉に出会った時、彼は狂喜した。だからヴェルレーヌも中原もよく歌った悔恨とは、過去の経験を思い出して、意識の上

で反省することではない。それは専ら現在のわが肉体の上に描かれる白日夢なのである。彼はそれをヴェルレーヌから学び、一層彼に親しんだ。

河上が回想するのは、ヴェルレーヌが示した経験の否定により、「白日夢」を見るような放心状態になった「現在のわが肉体の上」に「過去」を感じ取る方法を学んだ中原の姿である。理性によって整序された意識が放心状態に置かれることで弱まり、経験世界が退行するに連れて、意識下で「夢」を見る「白日夢」が可能となる。この意識が弱まることによって自覚される「窮極の『裸形なる自意識』」で世界を獲得することがヴェルレーヌの方法であることを河上<sup>(10)</sup>は論じた。シモンズ<sup>(11)</sup>はそれを次のように語っている。

反省は<sup>エル</sup>レンに全くの無駄だ。僕等が渠の詩中で耳を傾くべきは靈魂の言葉並に眼の言葉であつて、決して理の言葉ではない。そして僕が渠を幸運だと呼ぶ理由は、人生を通過するに、大抵の人ならその生涯を考慮に費やす所を、一大無意識でしながら、渠は耽溺することが出来たことだ。身を全くその身に、その無障礙の幻想に、その邪魔なき情緒に、情熱ある誠実乃ち渠には天才であつた物に。

過去を「反省」し経験された認識の対象として語る「理の言葉」に対し、「靈魂の言葉並に眼の言葉」は理性を伴わない「無意識」の状態で感じられたものを語る。それによつてのみ、自己そのものの、「無障害の幻想」、「邪魔なき情緒」、「情熱ある誠実」といった生まれながらの「天才」は語られるのである。即ち、放心や陶醉といった「無意識」な状態に身を置いて理性の支配下を抜け出すことにより、「天才」に「耽溺」する自己を自覚し、認識が見せる経験世界の裏側に隠蔽された世界を感じることがヴェルレーヌの詩作方法だったのである。

シモンズが示したヴェルレーヌの方法を介すると、堀口が説いた「音楽」と河上が語った「白日夢」とが、共に「無意識」への陶醉を意味していることが分かる。しかし、陶醉状態を自覚するには、「天才」に「耽溺」し、

「音楽」を聴き、「白日夢」を見る自己を客体として捉えるもう一人の自己の存在が必要となる。それは、見る主体である自己が、見られる客体として自己に見られるという既存の主客の関係性が否定された状態である。では、そのように理性的主体であることを拒む態度を〈ヴェルレーヌ風〉として意識的に取り入れ、詩作に臨むことは一体何を意味するのであろうか。

また、何故ヴェルレーヌだったのであろうか。〈ヴェルレーヌ風〉が理性的主体であることの拒否ならば、第Ⅱ部第二章で確認した「白痴群」や小林秀雄らに共有されていた「夢」をめぐる問題と基盤を同じくするフランス文学受容の圏内における問題として意味付けられるべきであり、先行論で指摘されるような中原の生得的な「資質」へと回収されるべき問題ではない。

そこで先ずは、その基盤がどのようなものであり、中原がそれとどのように関わったかを明らかにする必要がある。その上で、ヴェルレーヌ詩篇の影響が指摘されてきた「春の夜」を読み、〈ヴェルレーヌ風〉であることが中原の詩作に何をもたらしたかを検討する。その作業を通して、中原固有の「資質」に関わる問題として論じられてきたヴェルレーヌ受容の意義を問い直したい。

## 第二節 中原中と辰野隆

大正期における〈口語自由詩〉の完成後、それを土台としてダダ、プロレタリア詩、超現実主義、フォルマリズムなど新たな詩の可能性が模索され、様々な詩派が乱立した。殊に、ダダや超現実主義、フォルマリズムは、各々手法は異なれど、その主題は共通していたと考えられる。たとえば塚原史<sup>(12)</sup>が「未来派にせよ、ダダにせよ、

あるいは初期シュルレアリスムにせよ、「理性的主体」からできるかぎり遠ざかることをめざしていた」と述べ、巖谷國士<sup>(13)</sup>がシュルレアリスムに「そもそも理性の支配から脱するために、さまざまな局面でエンジニアリングを拒むことが必要だった」と語るように、それらは近代に抗うために人間のプリミティブな思考へと立ち戻ることを主題化して表現しようとする運動であったと言える。

一九三〇年前後の反理性・反近代を掲げる詩をめぐるうごきと呼応するように、東京帝国大学文学部仏文科の辰野隆研究室を中心として象徴主義の問い直しが行われていた。辰野隆は『ボオドレエル研究序説 詩人の態度』（昭4・12、第一書房）「略伝」にて、ボードレールを論じる意義を次のように述べる。

正に近代的戦慄を創造する為に遂にボオドレエルが現れたのである。惟ふに近代仏蘭西文学、少くも近代仏蘭西詩歌は、明らかにボオドレエル以前と以後とに別れたと謂ひ得るであらう。我等は「ヴェルレーヌもマラルメもランボオも、彼等の決定的時期に於いて一卷の『悪の華』を読まなかつたならば、その結果や知るべからず」と云つたポオル・ヴァレリーの言に深い意義を認め、併せてこの言葉の裡に詩人ボオドレエルの最も根本的な価値をも認め得るのである。

ボードレール研究の意義は、ヴィクトル・ユゴーが評したような「近代的戦慄」に影響を受けて誕生した後続の詩人達の営為を論じる素地を作り、更にそれらの研究を重ねることによりヴァレリーが語った言葉の意味を明らかにすることにあつたと言える。即ち、ヴェルレーヌやランボオを通して象徴が近代という時代に対して果たす役割を語った今日のヴァレリーの問題が、『悪の華』によつてボードレールが投げかけた問題に根ざしていること、そこに辰野はボードレールの「根本的な価値」を見出したのである。ヴァレリーは「ボードレールは光栄の絶頂にあります」という著名な文句から始まる講演「ボードレールの位置」<sup>(14)</sup>において、辰野が右で引いた「ヴ

エルレーヌも、マラルメも、ランボーも、決定的な年頃に繙いた『悪の華』の読書がなかったならば、ああいったものにはならなかったでありましょう」とという言葉に続いて、後続の詩人達がボードレールから何を学んだかについて以下のように語っている。

ヴェルレーヌのうちに発展する、内奥に対する感覚及び、神秘的感動と官能的熱烈との力強く混濁した混合、ランボーの簡潔で激越な作品を、あのように逞しく激烈にしている、出発の狂熱、宇宙によって掻き立てられる焦燥感、諸感覚とそれらの諧調的反響との深い意識、これらはボードレールのうちに明瞭に現存し、認められるものであります。／ステファヌ・マラルメについては、その初期の詩句は、『悪の華』の最も美しく、最も稠密な詩句と見紛いかねないのですが、彼は、エドガー・ポーの分析とボードレールの評論、注釈によって、形式的ならびに技術的探究の情熱を伝えられ、重要性を教えられて、これをその最も精妙な帰結のうちに追求したのでした。ヴェルレーヌとランボーは感情と感覚の秩序でボードレールを継続したのに対し、マラルメは完璧と詩的純粹性の領域で、これを延長したのでありました。

ヴァレリーが語るように、ボードレールが後続の詩人達に示したものは「感情と感覚」の探求であり、「詩的純粹性」の獲得であった。これらのボードレールの産物の根柢に辰野は「近代の戦慄」を見たのである。それとは、「一個の魂が過度に鋭敏な感性の為に苦しみ、理想の熾烈な憧憬に悩み、残酷な自己批判の意識に苛責まれてゐる」という過剰な自意識に他ならない。自己を見るもう一人の自己である自意識の存在に直面したボードレールを「対女」『ボオドレエル研究序説』（前掲）で辰野は次のように語る。

少年時代から既に孤独感に悩んでゐた聡慧なボオドレエルが、夙に人心の分析家たらんとして自己凝視の習癖を高度に有してゐたのは毫も怪しむに足らない。常に見る「我」と、見らるる「我」との対立は、享樂し

苦悩するボオドレエルの傍に、それを観察し批評するボオドレエルを佇立せしめたのである。

「自己凝視」により意識された自己を観察する我である自意識。それが過剰になればなる程、主客の分裂は進み、我を客体として認識する我が強く意識されるようになる。それこそ、〈神〉の代わりに科学を信奉した近代合理主義を作り上げた理性的主体としての我を揺るがすもう一人の我であり、ボードレールが逢着した「近代的戦慄」の正体だと言えよう。この見る主体としての我という拘束から自己を解放する術をボードレールに学んで実践した近代超克のモデルケースとして、ヴェルレーヌ、マラルメ、ランボオという詩人達は評価されたのである。このように反近代を表明し、理性的主体を否定するというヴァレリーが問題とした象徴主義の態度は、先に述べたダダや超現実主義の主題とも交差する<sup>(15)</sup>。従って、大正末から昭和初期にかけて辰野がボードレールに着目し、ヴァレリーを取り上げたことと、日本におけるダダと超現実主義の隆盛とは理性への抵抗、反近代という点でベクトルを共にする営みであつたと言える。

この近代超克の要請は、第一次大戦で焼土となった〈西洋の没落〉を、関東大震災を介して日本人が追体験したことも無関係ではない。明治以降、日本という国家を形成し、その価値観を規定してきた近代合理主義の限界が見え始めるに伴い、物質文明から精神文明へのパラダイムシフトが起きた。第一次大戦による近代の弱体化を予期していた金子筑水<sup>(16)</sup>は、

一口に言へば、今や物質文明極まつて精神文明の花が開くべき時期に達してゐる。即ち物質文明が其の進むべき所まで進んで、今やみづから其の欠点を曝露して、これまでとは反対に漸く文明即ち精神文明に返へらうとしてゐるが、即ち欧羅巴今後の思想界の根本変化ではあるまいか。(中略)即ち物質文明の弊極まつて真実の精神文明が要求される時代が来なければならない。

と述べ、西洋の思想界において限界を示した「物質文明」に変わり、今後は「精神文明」が重要視されることを主張した。筑水が予見した近代の亀裂が関東大震災により顕在化するに連れ、〈西洋の没落〉に直面したヴァレリーが「思想と常識と感情の世界において、法外な現象、逆説の唐突な現実化、明証の無慙な裏切りを目撃し」、理性偏重により見失われていた精神への回帰を訴えた「精神の危機」<sup>(17)</sup>を自らの問題として抱え込みながら、日本における近代化が問い直されて行くことになる。

先の「略伝」の引用部にて、辰野が「ポオル・ヴァレリイの言に深い意義を認め」と語ったのは、こうした時代の要請に応じる手立てをヴァレリーが示していたためだと言えよう。限界を見た近代の超克を問題としたヴァレリーの受容を下敷きとして、辰野がボードレールを追究し、その影響下で小林秀雄はランボオを問題として「人生断家アルチュル・ランボオ」「仏蘭西文学研究」(大15・10)などを執筆した。また、ヴァレリーの第一評論集『ヴァリエテ』<sup>(18)</sup>は、昭和2年に東大仏文で辰野によって講読され、小林秀雄から河上徹太郎がフランス語を学んだ際のテキストとしても使用されたことを大岡昇平<sup>(19)</sup>が伝えている。『ヴァリエテ』をテキストにフランス語を学んだ河上は、「白痴群」第二号(昭4・7)にてヴァレリーの「レオナルド・ダ・ヴィンチ方法論序説」を日本で初めて訳出した。<sup>(20)</sup>

また、同時代へと目を移せば、萩原朔太郎らが活躍した大正期を「詩壇のみならず、日本文学の全体に於ての無ポエジイ時代」あるいは「無詩学時代」と呼んで批判の対象とすることにより、フランス詩学に学んだ「今日のポエジイ」を自覚した新たな文学の確立を試みた春山行夫<sup>(21)</sup>の試みも、ヴァレリーの影響下にあつて近代を超克する新たな息吹<sup>L'esprit Nouveau</sup>の必要を訴えるものであったと言えよう。かかる同時代の最新のフランス文学研究の基盤となっていた<sup>(22)</sup>のがヴァレリーに他ならなかった。

従来、中原におけるヴァレリー受容は問題とされてこなかった。しかし、同時代のヴァレリー受容が辰野や小林、河上といった中原の周辺で問題となっていたことを考えると、表に出なくとも中原まで及んでいた可能性は十分に考えられる。当時の中原の周辺状況を確認することでそれを裏付けてみたい。

序論第二章で見たように「中原中也伝」執筆に際して、大岡がそのヒントを得たのもヴァレリー／佐藤正彰訳『詩について』（昭15・10、創元社）所収の「詩の問題」であつた。そこで大岡が「疎開日記」<sup>(23)</sup>の「一月十七日」の項でヴァレリーと中原の類似を指摘した箇所は、この問題を考える際に示唆に富むため、再度引用しておきたい。

ヴァレリー『詩について』（佐藤正彰訳）一九三五年頃、彼は二十年代から行われた伝記的批評に対して苛立っている、これは正しい。中原の同じ頃の日記との類似に驚く。これは同じ時代に、偶然違った土地に発生した正しい意見だ。

ここで大岡が言及している「中原の同じ頃の日記との類似」とは、恐らく昭和9年の日記に見られる次のような記述を指すものと考えられる。

僕が、「芸術といふものは、実生活の空気には反撥的なものである」と書くと、恰も反撥的であれば芸術になるとのやうなことを云ひ出す奴がある。／歌を歌はうといふ気持ちはこれから相談しようといふ気持ちは違ふ——といふことは、歌と相談とが衝突するといふことではなくて、歌は歌として歌であるし、相談は相談として相談であるといふことである。<sup>(24)</sup>

歌われた詩篇と「実生活の空気」とを峻別するべきと語る中原の見解は、評伝を詩篇の横に置き、詩人の「実生活の空気」を手引きとして詩篇を読むことを批判し、詩篇に刻まれた詩人の「詩的認識」への到達を読み手に



求めたヴァレリーの意見と類似している。このような箇所も中原がヴァレリーを受容——ヴァレリーを下敷きとして、中原が自らの理念を形成したとも考えられる——していた可能性を示している。

辰野門下の中島や小林、佐藤正彰らがその影響下でヴァレリーを受容したことは想像に難くないが、外部にいた中原のヴァレリー受容には辰野サロン<sup>(25)</sup>が関連しているように思われる。中村真一郎<sup>(26)</sup>は当時の辰野周辺の状況を次のように伝えている。

玄関に降り立った私の靴の底が抜けているのに目をとめると、すぐに奥さんに、「あのなんとか革の靴を中村に出してやれ」と命じられた。／すると奥さんは「あの靴は、先日、中原中也さんが裸足でいらして穿いて帰られました」と、日常茶飯事のようなお返事だった。／先生の学恩は大学の直弟子でなく、お弟子の小林秀雄さんの連れて来た外部の人にも及んでいたのが判って、その同学の弟子に対する寛い愛情には敬服するばかりだった。

ここで回想されるように、当時の辰野の周辺には東大仏文の学生のみならず、学外者の中原らも出入りするサロンが形成されていた。中村の言葉は、そのサロンに中原が日常的に参加し、辰野と懇意にしていたことを物語っている。また、辰野<sup>(27)</sup>が門下生であつた佐藤正彰の周辺状況を次のように回顧していることから、東大仏文の学生だけではなく外部にも開かれた辰野サロンを中原が定席としていたことが分かる。

正彰君の学生時代の友だちは中島、今、小林、三好、淀野の諸君だったろう。仏文学以外では河上徹太郎君、学外では中原中也君ではなかったかと思う。

太宰治が辰野への憧れを「畏敬」<sup>(28)</sup>という言葉で表したことに対し、中原はより親近感を抱いて辰野に接することにより、その最新のフランス文学の知識を身近で吸収しようとしていたように思われる。中原が小林らを介

して辰野サロンに出入りしていたことは、中原の昭3年の書簡<sup>(29)</sup>にも明らかである。

辰野から小林へ貸した本を僕に持つて来てくれと頼まりましたから、大学の図書館の本と、辰の印のある本のうち、上にチャリチャリ紙をかぶせた本だの厚い本だの、なるべく上等さうな本を五冊でも十冊でも持つて来て下さい。(中略)僕は辰野に請合つたのだから、持参する本を忘れないやうに。

辰野が小林に貸していた「本」が何を指すかは具体的には分からない。しかし、中原が辰野のサロンに出入りしながら、フランス文学／詩学のエッセンスを学んでいたと言うことはこうした交流からも推察できよう。

だとすれば、中原におけるフランス文学受容とは、『ボオドレエル研究序説』において辰野が作つた素地の上に展開され、辰野サロンで共有されていたヴァレリーの問題を下敷きにしたものに他ならない。辰野の周辺にあつてヴァレリーを介して問題を共有していたからこそ、中原は、限界が見えていた近代の理性的主体に侵された自らの思考を疑い、それにより隠されてきた自己の内なる「夢」を歌う方法として、自らの「魂」を客観視する存在を自己の内に獲得するに至つたのである。それは本章で問題とする中原のヴェルレーヌ受容が決して「資質」という中原固有の問題へと回収されるべき問題ではないことを示している。

では、その〈ヴェルレーヌ風〉によって歌われたと言われる詩篇「春の夜」は、どのように読むことができるのであろうか。

### 第三節 「春の夜」——陶醉する話者

「春の夜」は五音と七音を基調として、八連から構成された詩篇である。その第一連から第三連は、室内にい

る話者が「窓枠」の中に映る「春の夜」の情景に見入るところから歌い始められる。

燦し銀なる窓枠の中になごやかに

一枝の花、桃色の花。

月光うけて失神し、

庭の土面は附黒子。

あゝこともなしこともなし

樹々よはにかみ立ちまはれ。

部屋の内と外とを区切る「燦し銀なる窓枠」は、額縁のような効果を持ちながら、まるで一枚の絵画のように話者の前に「春の夜」の情景を切り取って見せる。「窓枠」の中には、「夜」の闇に柔らかな「桃色の花」が色を添え、「月光」を受けた「桃色の花」が「庭の土面」に「附黒子」のような影を落としている静寂な「春の夜」が広がっている。話者はその美しい景に見入ることで、「あゝこともなしこともなし」と驚嘆し、その心を震わせる。そして、「はにか」むようにひっそりと「夜」の闇の中で「桃色の花」を咲かせて「春」の訪れを告げる「一枝の花」に感じ入り、次第に「春の夜」の景に心奪われて行く。すると第四連では、話者の心中に「物の音」（Ⅱ「音楽」）が響き始める。

このすゞろなる物の音に

希望はあらず、さてはまた懺悔もあらず。

「この」が指すのは、第三連で「春の夜」に感嘆する話者の「あゝこともなしこともなし」という内心の声である。ここで「春の夜」の美しさを眼にした感動が、「音楽」として捉えられている点に注目したい。「すずろなる」とあるように、この「音楽」は意識的に奏でられたものではない。「春の夜」の情景が「あゝこともなしこともなし」と無意識の内に話者の心を震わせたように、感動するという心のはたらきは自らの意向に従って制御することはできない。故に、感動する心の声を換言した「音楽」もまた意識的に奏でることは不可能なのである。「春の夜」の美しさを理解するのではなく、「春の夜」を観照し、その美しさを感じ入ることにより自ずと「音楽」は奏でられる。かかる状態は第Ⅱ部第一章で扱った「朝の歌」における微睡みに近い。あるいは、没我した陶醉状態に身を置くことに等しい。それにより、話者（主体）と「春の夜」（客体）という関係は崩れ、観照する話者は「春の夜」と一体となる。この陶醉こそが、理性の支配から話者を解放し、自らの内面で奏でられる「音楽」に耳を傾けることを可能にする。同様の状態が第六連と第七連でも歌われている。

窓の中にはさはやかなの、おぼろかの

砂の色せる絹衣。

かびろき胸のピアノ鳴り

祖先はあらず、親も消ぬ。

第一連の「窓枠」が切り取った「春の夜」と同じ情景を映す「窓の中」には、「絹衣」のように美しく縹緲とした月の光が射している。この月光が照らし出す情景に陶醉する話者の内面では、「かびろき胸のピアノ」により「音楽」が奏でられている。その「音楽」に耳を傾けている間、「祖先はあらず、親も消ぬ」と歌われるよう

に、過去から現在へと不可逆的に続く因習的な時間軸は無効化され、話者は従来の理性が見せる世界の外へと誘われる。先に引用した第四連でも「希望はあらず、さてはまた懺悔もあらず」と、未来を意味する「希望」や過去を意味する「懺悔」は打ち消され、陶醉する話者は一方向にのみ流れる直線的な時間の流れを超越していることが分かる。即ち、「春の夜」への陶醉により、理性が見せかける日常の外に身を置くことが可能となるのである。換言すれば、それは自らの心を介して世界を感じ取ることに他ならない。

この態度は、第八連において話者に日常的な時間では過去のものとなってしまう「埋みし犬」が「春の夜」のどこかで「湧きいづる」ような感覚を体験させる。

埋みし犬のいづくにか

蕃紅花色に湧きいづる

春の夜や。

「かびろき胸のピアノ」が「音楽」を奏で始めることにより、「祖先」や「親」が象徴する直線的な時間軸は無効化され、逆行不可能な時間は意味を為さなくなる。すると直接体験の過去の助動詞「き」が示すように、過去に話者が「埋みし犬」は、月光が照らす「春の夜」の情景の中で、「一枝の花」が芽吹くように臙げにその姿を表し始める。即ち、話者の「かびろき胸のピアノ」が奏でる「音楽」と共に、その内なる世界が流れ出し、「春の夜」という現在の一点の上に過去は現在形で蘇るのである。心象がすべて現在形で現れる「春の夜」において、過去の経験的な時間はすべて無意味なものへと変わる。故に、「祖先」や「親」という不可逆性の直線的時間軸は打ち消され、「希望」や「懺悔」という未来や過去も意味を成さなくなるのである。

かかる陶醉を齎す「春の夜」は、胸中の「ピアノ」の音色に話者の意識を傾けさせることにより、混沌とした

「胸」の内側の世界を理性の統御により構築された時間軸や経験世界に上書きする。それにより、理性の下に隠された心の内側が「音楽」と共に「湧きいづる」ように現出するのである。陶酔状態で「音楽」を耳にすることは、理性のはたらきが断たれる睡眠により無意識の内に「夢」を見ることがと近似している。第五連では、「音楽」を聞くことと「夢」を見ることが地続きのものであるかのように歌われている。

虔ましき木工のみ、

夢の裡なる隊商のその足並もほのみゆれ。

「夢の裡なる隊商」とは、話者の心の上を通り過ぎて行く様々な思いであり、無意識の内に現れては消える「音楽」である。そして、その「足並」を捉えることができる者として、「虔ましき木工」が挙げられる。ここでの「木工」とは、自らの内面において奏でられた「音楽」に対して敬虔に耳を傾け、その「音楽」の旋律に従って木を削り、形象化することのできる木工職人を意味する。その営みは、自らの心の「ピアノ」が奏でる「音楽」に任せて言葉を選び、詩として形象化する詩人のそれと変わらない。「春の夜」の情景に陶酔することにより、自己の内面で無意識の「夢」のように明滅する様々な思いは、心の「ピアノ」を介して「音楽」に変換される。それに対して理性をはたらかせてはならない。「ピアノ」が奏でる「音楽」に形を変えた「夢」を捉えるには、自らの心のはたらきに従順になり、「かびろき胸のピアノ」が奏でる「音楽」にただ耳を傾けるという敬虔な態度が必要なのである。その態度こそ、「春の夜」の話者が示した陶酔状態なのである。

陶酔による忘我の状態は、理性のはたらきを鈍らせ、心のはたらきに従うことを可能にさせる。それにより、無意識の「夢」は内界との境界を失って経験世界の上に上書きされ、話者はまるで「夢」のような世界を体験するのである。それが「春の夜」第八連の状況だと言えよう。

以上のように、「春の夜」は、陶酔によって理性の支配下を逃れることにより、心が「音楽」として感じた自己の内なる無意識の「夢」が経験世界の上に立ち現れる様を歌った詩篇である。ここでの「音楽」は心の内側を開示する役割を担っている点で、第一節で触れた堀口大學が説いたヴェルレーヌの「音楽」と同じ効果を有していると言える。当該詩篇が〈ヴェルレーヌ風〉であると言われる所以をそこに見出すことができよう。

しかし、重要なのは、〈ヴェルレーヌ風〉を意識的に用いることにより中原が「夢」を歌う方法を得ようとしたことにある。そこで同時代へと目を向けると、陶酔を詩法とすることにより、自己の内面にある無意識の「夢」を歌った詩人としてヴェルレーヌは受容されていた。

#### 第四節 「白き月かげ」——「陶酔のとき」

中原の読書録に見られる佐藤義亮編『世界文学全集（37）近代詩人集』（昭5・5、新潮社）の「解説」にて、山内義雄は「ヴェルレーヌ、ランボオ、マラルメによつて樹立された象徴主義」を次のように語っている。

即ち、従来の詩歌が専ら理智の介在によつて読者の心に訴へんとしたものであるに反し、象徴派にあつては詩歌を飽くまでも理性の桎梏から脱却せしめ、詩人と読者との間に存する幽玄微妙な心境の照応默契によつて、そこに新しい詩歌の道を発見しようとするものであつた。

理性により整序された従来の詩歌に対し、詩篇を「理性の桎梏から脱却せしめ」ることを目した象徴詩が、ヴェルレーヌが示した「所謂「何ものよりも先づ音楽を」の境地」と、理性の象徴である「眼」のはたらきを「面紗のかげ」に鈍らせることを「信条」として「夢」を歌うことを試みていたと山内は説く。このヴェルレーヌ

における象徴の手法を、フランソア・コッペ<sup>(30)</sup>は、

その詩は自然の流露を事とし、時に著しく凡庸に見ゆることありともなほ滾々と尽きざる泉の噴出に似たり。その韻律は自由にして拘束なく優婉なある調和の中にあり。またその章節は小児がなす輪舞の曲調に似て廻り且つ歌へるなり。詩句はその止まるところに止る——かくていとめづらかなる美の中に溶け——忽ちに一つ一つの音楽を構成す。かくてこれらの模し得べからざる詩の中にありて彼はあらゆる彼の情熱と過失と悔悟と優雅と夢とを語るものなり。

と述べた。そして、「自由にして拘束なく優婉なある調和」にある韻律と「止まるところに止る」「詩句」を以て、「夢」などの自己の内面をヴェルレーヌが歌つてみせたことを説いている。

ヴェルレーヌの詩篇「詩法」<sup>(31)</sup>は、その方法を次のように表現する。第二連から第四連を堀口大學訳『ヴェルレーヌ詩抄』（昭2・2、第一書房）から引用する。

心して言葉をえらべ、

「さだかなる」と「さだかならぬ」と

交はれる灰いろの歌よりも

何ものもまされるはなし。

さらばそは面紗の影のよき眼なり、

さらばそは正午わななく日の光、

さらばそばあたたかき秋のみそらに



ちらばれる青ざめし星のかげなり！

その故はわれ等詩に「色」を求めず

「色合」を、ただ「色合」をのみ求むればなり！

げに「色合」のみぞ、夢を夢

笛の音に角笛の音を婚する。

「さだかなる」と「さだかならぬ」と／交はれる灰いろの歌」という曖昧な状態こそが、ヴェルレーヌに与つての「音楽」を意味した。かかる状態は、「よき眼」を「面紗」の奥に隠し、「正午」のはつきりとした「日の光」の輪郭を「わななく」ことで曖昧にさせ、本来は寒くて澄んだ「秋のみそら」の「青ざめし星のかげ」を「あたたかき秋のみそら」とすることにより「さだかならぬ」ものへと変える。それにより「さだかなる」「色」は失われ、その「色合」のみが醸し出されるようになる。そして、曖昧な「色合」を捉えることにより、「夢を夢」のままに歌い、明確な「笛の音」を漠とした「角笛の音」へと引き合わせる「詩」を歌うことが可能となるのである。ヴェルレーヌがそれを意識的に実践していたことから、「彼にいたつて象徴主義は、天衣無縫の実例を示すことができた」<sup>(32)</sup>とその詩法は評された。

明確な意識と曖昧な意識との中間で「夢を夢」として見ることを可能とする「交はれる灰いろの歌」（Ⅱ「音楽」）こそ、前節で確認した陶酔の状態を示しているのではなからうか。ヴェルレーヌは陶酔を方法として「夢」の世界が開示されることを「白き月かげ」<sup>(33)</sup>に歌っている。『世界文学全集（37）近代詩人集』より堀口訳のものを全文引用する。

白き月かげ

森に照り

枝に

声あり

葉ずれして……。

おお、愛人よ聞き給へ。

そこひなき鏡となりて

沼水は映すかな

その枝に風の泣く

黒き柳の

姿をば……。

夢みんいざや二人して。

やさしくも深き心の

なごやかさ

月の光に照り栄ゆる

空より降ると

見ゆるかな……。

ああ、この良夜を如何せん。

当該詩篇は「あまねくわが国に於ける西詩の愛好家に知られてゐる著名な一篇」<sup>(34)</sup>と評されているように、永井荷風「ましろの月」『珊瑚集』（大2・4、靱山書店）、川路柳虹「Ⅲ「\*無題」」『エルレーヌ詩集』、堀口大學「白き月かげ」『新編月下の一群』（昭3・10、第一書房）などの度重なる翻訳により広く知れ渡っていた。

「白き月かげ」が照る「森」において、「葉ずれ」の音を木々の「声」と聞く話者は、「愛人」にその囁きに耳を傾けるように促す。そして、木々の「声」に傾聴し、「月かげ」を受けて「鏡」のようになった「沼水」が風に揺れる「黒き柳」を映す情景に見入った話者は、この時にこそ「夢みんいざや二人して」と「愛人」と共に「夢」みることを望む。すると「月の光」が照る「空」から慈愛が降り注ぐような感覚を覚え、白い月光に照らされた「森」の情景と話者の内面とが重なり合って共鳴する「夢」のような世界が展開される。そのような世界に包まれた話者は「ああ、この良夜を如何せん」と「夢」を見る心地を語り、詩篇は閉じられる。

最終連の「ああ、この良夜を如何せん」という一節は、特に訳者によって解釈が異なる箇所である。原文では「C'est l'heure exquise.」とあり、直訳すれば「妙なる時」となる。荷風は「ああ、うつくしの夜や」、柳虹は「なんといふこの夜の美しさ」、堀口は「ああ、この良夜を如何せん」と訳し、話者が感嘆する美しい夜の情景を捉えた一節として訳している。

それを「あゝ、今は、陶醉のとき」と訳したのが金子光晴<sup>(35)</sup>であった。「白き月かげ」が照らし出す夜の美しさに感嘆し、「夢み」るように自己の内面がその夜に滲み出す様を「陶醉のとき」と捉えて金子は意識してみせたのである。

「白き月かげ」の話者が「愛人」と共に体験した「夢」見心地の世界とは、まさに金子が捉えたような「陶醉のとき」であり、それにより世界は日常とは異なる層を垣間見せるようになる。それは、おぼろげな白い月光が照らし出す縹緲とした夜であったからこそ垣間見られた世界の相であったと言えよう。「詩法」でヴェルレーヌが示した「「さだかなる」と「さだかならぬ」と／交はれる」世界がそこに展開されているのである。

この夜の情景に陶醉することにより、世界を捉える理性的な「よき眼」のはたらきは「面紗」がかったように鈍くなり、話者は「夢」を見る。それにより露わになるのは、「よき眼」が見せる日常の裏側に隠蔽されてきた世界の相、即ち人間の内面において無意識に広がる世界である。陶醉を方法とすることにより、ヴェルレーヌは自己の内的世界たる「夢」を経験世界の上に上書きし、「夢」を詩篇として表現してみせたと言えよう。

このように、内的世界の表現を可能とする陶醉状態こそ、中原がヴェルレーヌから学んだ「現在のわが肉体の上に描かれる白日夢」を見る方法であり、〈ヴェルレーヌ風〉だったのである。「春の夜」にて、「さはやかの、おぼろかの／砂の色せる絹衣」と比喻された「月光」が照らし出す「夜」の情景に陶醉することにより、話者の内面で奏でられている「音楽」と共に、心の内側に思い出として残されていた「埋みし犬」が眼前の「夜」の中に姿を現すようになる。その世界こそ、「白き月かげ」にて「陶醉」によって垣間見られた「夢」の世界であり、ヴェルレーヌが重視した「音楽」状態に身を置くことにより開示される心の内側の世界に他ならない。

即ち、「春の夜」の結びの一節「春の夜や」という話者の感嘆には、「陶醉」を可能にした「夜」を「ああ、

この良夜を如何せん」と歌ったヴェルレーヌの感嘆が重ねられているのである。

以上のように、「春の夜」と「白き月かげ」とを対照することにより、中原にとっての〈ヴェルレーヌ風〉が、単なる詩人としての「資質」の共鳴ではなく、「夢」を言語表現の詩として表現する手法を求めた創作意識に従って選択された詩法であったとすることができる。

## 第五節 おわりに

堀口大學<sup>(36)</sup>は、ヴェルレーヌの詩篇を「その最も客観的な外見の下にあつてさへもなほよく長い告白であることを失はぬ」と評している。この言葉はヴェルレーヌの詩篇が、自己の内面を客観化していたことを示している。それは、自己を客観視するもう一人の自己が意識されていたことである。この自己の内面を客観視するもう一人の自己、あるいは〈神〉と呼ばれる存在をヴェルレーヌに意識させたのがランボオであった。

ランボオは「われ思うなんていうのは誤りです。他人がわれについて考える、というべきです<sup>(37)</sup>」とコギトを否定し、「一個の他者」としてわれを見るもう一人のわれを「見人<sup>ヴオワイヤン</sup>」と呼んだ。そして、「見人」の眼を介して世界を捉えることを強く求めたのである。ジャック・リヴィエール<sup>(38)</sup>は「見人」となる方法を次のように説いている。

詩人はここで最も明白に、見者になるには、その客体の感覚を歪め、われわれに外界の説明を与えてくれる、隅々まで調子の合ったこの機械を狂せさへすればいいのだといふことを認めてゐるのではないか？

「外界の説明を与えてくれる」「機械」即ち理性がはたらきを失った時に、「見者」としての自己は姿を表す

ようになる。そのために、ランボオにはコギトを否定し、理性的主体であることを否定する必要があったのだ。

この理性的な眼が見せる「客体の感覚を歪め」、「見者」として世界を見る態度を、ポール・クロードル<sup>(39)</sup>は「開眼した」睡眠」の状態と説いた。自己の精神の上に「自然」が通過する様を見る「見者」を自覚することにより、「開眼した」睡眠」によって「魂」と「肉体」との裂け目に現れる「夢」を見ることは可能になる。その状態こそが、象徴詩が求めた「外界の事物」と「我々の想像」との「交感」状態だと言えよう。

陶酔は「見者」によってもたらされる<sup>(40)</sup>。なぜならば、忘我した自己の上で起こる外界と内面との交感状態である陶酔は、それを客観視するもう一人の自己を欠いては語ることはできないからだ。即ち、陶酔するだけでは「夢」を感じることは可能であったとしても、それを語ることはできない。故に、自己の内側に傍観者としてのもう一人の自己を発見し、それに「夢」を語らせることが必要となる。それによって初めて「夢」は言語表現の詩として歌われるのである。

それに関して、ヴェルレーヌの『幸福』第十八章の一節をエピグラフに掲げた「詩論」<sup>(41)</sup>にて、中原が「芸術」を次のように捉えていることは看過できない。

何を描くべきか？——描くべき何物もない！ 芸術とは、自分自身の魂に浸ることいかに誠実にしていかに深いかにあるのだ。即ち自分自身であるための誠実が自らなる基準となつて、折にふれて歌ひたくなるものの謂ひである。

この「自分自身の魂に浸る」という方法こそ、理性が機能不全を起こした忘我の状態であり、陶酔なのである。そして、陶酔により「音楽」として感じられた「魂」の声に「誠実」となることで、詩は自ずと歌われる。

ここで語られた「芸術」の在り方は、「春の夜」において心の上を往来する「夢」を捉える「虔ましき木工」

の態度と近似している。即ち、このヴェルレーヌを介して学んだ陶酔という詩法を実践してみせた詩篇が「春の夜」なのである。従って、「春の夜」は、陶酔により外界と内面との交感状態にある自己を傍観するもう一人の自己（Ⅱ「見者」）が歌った「夢」なのである。

中原がヴェルレーヌを介して学んだ詩法や詩人としての態度は、第Ⅱ部第二章や本章第二節で確認した河上徹太郎や古谷綱武などの「白痴群」同人や小林秀雄たちの間で共有されていたヴァレリー「精神の危機」に応じるアプローチの一つであつたと言える。

たとえば、陶酔する自己を客観視するもう一人の自己の存在が意識された根柢にはヴァレリーの次のような思考が影響していると考えられる。中島健蔵、佐藤正彰共訳『ヴァリエテ』（昭7・11、白水社）所収の『「アドニス」に就きて<sup>(42)</sup>』という作家論の中で、ヴァレリーが詩人の態度を説いている箇所を引用する。

真の詩人の真の境地は、夢想状態とは凡そ判然と相異なるものだ。私は其処に、意志的に探索し、思考がしなやかとなり、微妙な種々の拘束に対して魂が同意し、犠牲が絶えず捷利を得ること以外のものを見ない。

ヴァレリーは、「夢想状態」にあることを「真の詩人」の境地とは認めない。しかし、「夢想状態」にあることの否定は、「夢」を否定することではない。寧ろ、「夢」を捉えるために、「夢想状態」から距離を置いたところから、「夢」見る自己を客観的に見るもう一人の自己の存在を「真の詩人」と呼んだのである。詩人であることとは、ランボオが「見者」という言葉で表したように、見る者としての位置に自己を置くことに他ならない。故に、「自分の夢想を描かうと欲する者こそは、限りなく眼覚めてゐなければならない」とヴァレリーは語ったのである。

交感による「夢想状態」の喚起と捉えられてきた象徴を、交感状態にある自己を「限りなく目覚めてゐるも

う一人の自己が語る方法として提示して見せたことこそ、ヴァレリーが『ヴァリエテ』においてもたらしめた新たな象徴理解だったと言えよう。かかるヴァレリーの象徴理解は、「我々が一精神」「\*傍点ママ」に呼びかける時、我々自身を除いて他の如何なるものがこれに応じ得よう。人はこれを自己の裡以外には、決して見出すことができない<sup>(43)</sup>」という言葉にも看取される。それを辰野<sup>(44)</sup>は次のように捉えていた。

現代仏蘭西詩壇の難物ルネ・ギルから私は「マラルメに據つてマラルメの上に」と云ふ言葉を親しく聞かされた。これが若しクロオデルならランボオに據つて神と教へるだらう。「我」を忘れ、ランボオに於て「自然」を眺むる事を知り、時の流れに身を横たへて神を讃美するに至つた彼の悟道の始には、「我」の裡に在りて「我」よりも更に「我自身」なる或者を求めて已まぬ気魄があつた。(中略)然しながら、「我」よりも更に「我自身」なる或者は、クロオデルに於けるが如く、必ずしも常に神の形を取るとは限らない。岐れて、ポオル・ヴァレリーに於けるが如く、愈々「個人」である「我」となつて、人間のあらゆる感情の中で最も純粹なる ORGUEIL (自尊) の——液体空氣のやうな——詩が生れ得るのである。

ここで辰野が語っていることが、第Ⅱ部第二章や本章第二節で明らかにした中原の周辺における共通基盤の原型となっている。即ち、理性が見せる世界の裂け目を意識せざるを得なくなった昭和初期の若い世代の文学が抱えた問題とは、ヴァレリー受容の広がりによって意識された「精神の危機」という問題なのである。中島健蔵<sup>(45)</sup>は、右の引用で辰野が語ったヴァレリーの詩の特徴を次のように語っている。

ヴァレリーの詩は、絶対に彼の支配下にある。換言すれば、彼は自らの「方法」<sup>メトード</sup>に基いて、あらゆる材料を自己の欲する効果の実現の間に駆使し構成する。彼の詩には神秘が無い。精到な「方法」によつて、鮮かに、且つ十分に処理された「過程」があるのみである。(中略)彼は「自己」をあらゆる位置に置き、あらゆる



物象の中に遊離させて認識する。ここに彼の「方法」を知る第一の鍵がある。

ここで中島が語るヴァレリーの新しい「詩」の「方法」とは、自らの精神を客観視する存在を自覚することである。前節まで見てきたように、それを中原はヴェルレーヌの詩篇を介して見出すことにより、ヘヴェルレーヌ風として自己の詩作に反映させながら「夢」を歌う詩を試みていたのである。

#### 【注】

- (1) 「中原中也」『現代詩の鑑賞 下巻』（昭29・4、新潮文庫）
- (2) 「詩人との邂逅」『私の詩と真実』（昭29・1、新潮社）
- (3) 宇佐美斉「中原中也とフランス近代詩」『中原中也とランボー』（平23・9）
- (4) 及川茂「中原中也の本棚」『中原中也必携』（昭54・8）
- (5) 「ヴェルレーヌ——音楽的化合について」『國文學 解釈と教材の研究』（平15・11）
- (6) 初出は「生活者」（昭4・10）、後に『山羊の歌』（昭9・12、文圃堂）に収められ、「紀元」（昭9・10）に再出された。テキストとしては初出を用いた。
- (7) たとえば、佐藤泰正「中原中也の世界」『中原中也という場所』（平20・5、思潮社）は、「この一種ヴェルレーヌ風の敬虔とダダ的飛躍を織りませた詩調」と指摘する。
- (8) 「第十章「言葉なきロオマンズ」」『ヴェルレーヌ 世界文学大綱』第九卷（昭2・2、東方出版）。また、「忘れられた小曲」の引用も同著に拠る。
- (9) 「中原中也」増補版『わが中原中也』（昭50・9、昭和出版）

- (10) 「ベルレーヌの愛国詩」「白痴群」(昭4・4)
- (11) アーサー・シモンズ／岩野泡鳴訳「ポル<sup>エ</sup>ルレン」『表象派の文学運動』(大2・12、新潮社)
- (12) 「意味の外へ——ひとつの透視図として」『ダダ・シュルレアリスムの時代』(平15・9、ちくま学芸文庫)
- (13) 「遊ぶ」シュルレアリスム』『遊ぶ』シュルレアリスム』(平25・4、平凡社)
- (14) 原題は“SITUATION DE BAUDELAIRE”、初出は *La Revue de France*, (septembre 1924)、引用は『ヴァレリー全集7 マラルメ論叢(新装版)』(昭48・10、筑摩書房) 所収の佐藤正彰訳に拠る。
- (15) ダダの始祖とされるトリスタン・ツアラが象徴詩から自らの詩業を始め、シュルレアリスムの開祖と目されるアンドレ・ブルトンがランボオへの傾倒から未知のものを捉える態度を得たとされていることもそれと深く関係している。
- (16) 「行詰れる物質文明の破壊」「太陽」(大5・6)
- (17) 引用は桑原武夫訳「精神の危機」『ヴァレリー全集11 文明批評(新装版)』(昭49・2、筑摩書房) に拠る。  
原題は“LA CRISE DE L'ESPRIT”、所収は Paul Valéry, *Variété*, (Paris: Gallimard, 1924)
- (18) Paul Valéry, *Variété*, (Paris: Gallimard, 1924)
- (19) 「白痴群」復刻版「解説」(昭49・1、日本近代文学館)。また、大岡は「解説」『新訂小林秀雄全集別巻I』(昭54・7、新潮社) にて、小林から「昭和三年にボードレール、ランボー、ヴァレリーなど、フランス象徴派系の文学教わる」と回顧する。
- (20) 原題は《Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci》、所収は Paul Valéry, *Variété*, (Paris: Gallimard, 1924)  
山本亮介「ポール・ヴァレリーとの邂逅」『横光利一と小説の論理』(平20・2、笠間書院) は、河上訳「レ

オナルド・ダ・ヴィンチ方法論序説」に触れて「横光のヴァレリー受容がはじまったと言ってよい」と指摘する。

- (21) 「ポエジイとは何であるか——高速度詩論 その一——」(「詩と詩論」昭3・12)
- (22) 清水徹は「日本におけるポール・ヴァレリーの受容について——小林秀雄とそのグループを中心に——」「文学」(平2・10)にて、それを「みずからの内的危機を一層深めながら、そのありようを見定めようとする彼ら自身の精神の冒険」と評している。
- (23) 『大岡昇平全集14』(平8・3、筑摩書房)
- (24) 「日記(雑記帖)」(昭9)『新編中原中也全集 第五卷／日記・書簡 本文篇』(前掲)
- (25) 当時の辰野周辺の状況に関しては出口裕弘「弟子たち」『辰野隆 日仏の円形広場』(平11・9、新潮社)に詳しい。また、長沼光彦「象徴詩との出会い」『中原中也の時代』(平23・2、笠間書院)で、辰野サロンを紹介して中原が「たびたび仏文科の講義を訪れ」、「辰野隆との個人的なつき合いも続いた」ことを指摘している。
- (26) 「辰野隆教授の最終講義」『最終講義』(平9・12、実業之日本社)
- (27) 「若い友だち——東大時代の教え子たち」『辰野隆随想全集』第5巻(昭58・9、福武書店)
- (28) 「東京八景」『文学界』(昭16・1)
- (29) 「八月七日 小林佐規子宛書簡」『新編中原中也全集 第五卷／日記・書簡 本文篇』(平15・4、角川書店)
- (30) 「原序」川路柳虹訳『エルレーヌ詩集』(大8・9、新潮社)
- (31) Paul Verlaine "Art poétique", *Jadis et Naguère*, (Paris: Léon Vanier, 1884)
- (32) 「作者評伝 ポール ブェルレーン」金子光晴訳『近代仏蘭西詩集』(大14・8、紅玉堂書店)

- (33) Paul Verlaine" [La lune blanche] "Romances sans Paroles" (1874)
- (34) 堀口大學『『やさしき歌』』『世界文学大綱 第九卷 ヴェルレエヌ』(昭2・2、東方出版)
- (35) 「ましろの月」『近代仏蘭西詩集』(前掲)
- (36) 「ポオル・ヴェルレエヌ書史」『世界文学大綱 第九卷 ヴェルレエヌ』(前掲)
- (37) アルチュール・ランボオ／平井啓介訳、「文学書簡 ジョルジュ・イザンバール宛書簡」『世界文学大系43』(昭37・2、筑摩書房)
- (38) ジアック・リヴィエール／辻野久憲訳「第二部 II」『ランボオ』(昭11・4、山本書店)
- (39) ポオル・クロオデル／大岡昇平訳「ランボオ」「白痴群」(昭4・4)
- (40) 後年、中原は「後記」『ランボオ詩集』(昭12・9、野田書房)にて、ランボオが「陶醉」をその「思想」としていたと捉えている。
- さういふ彼にはもはや信憑すべきものとして、感性的陶醉以外には何にもなかった筈だ。その陶醉を発想するといふことはや殆んど問題ではなかったらう。(中略)つまり彼には感性的陶醉が、全然新しい人類史を生むべきであると思える程、忘れられてはゐるが貴重なものであると思はれた。
- (41) 「詩論」(昭2制作推定) 引用は『新編中原中也全集 第四卷／評論・小説 本文篇』(平15・11、角川書店)に拠る。また、エピグラフに関しては、『新編中原中也全集 第四卷／評論・小説 解題篇』(平15・11、角川書店)の「詩論」解題に詳しい。エピグラフは「L'art, mes enfants, d'être en soi-même!」[\*原文ママ]と書かれており、「芸術は、わが子らよ、それ身づから絶対的に存ずるものだ」(シモンズ／岩野泡鳴訳「ポル・ヴェルレ」『表象派の文学運動』(前掲))という意味を持つ。

- (42) 初出は *La Revue de Paris*, (février 1921) 'Variété, (Paris:Gallimard, 1924) に所収。
- (43) 「レオナルド・ダ・ヴィンチの方法序説」『ヴァリエテ』(前掲)
- (44) 「ポオル・クロオデル」[\*「一九二三、秋」の日付あり]『仏蘭西文学(上)』(昭18・5、白水社)
- (45) 「ポオル・ヴァレリイ」『詩と詩論』(昭4・6)

## 第二章

中原中也

「修羅街輓歌」

と「精神」の探求

——フランス文学受容の一側面——

## 第一節 はじめに

「白痴群」(昭5・1)掲載の中原中也「修羅街輓歌」は、「序歌」、「Ⅱ酔生」、「Ⅲ独語」、「Ⅳ終歌」の四つのパートから構成された詩篇である。従来、当該詩篇は宮沢賢治の語彙の影響をみる系譜<sup>(1)</sup>とヴェルレーヌの詩篇の影響をみる系譜とに分かれて評価されてきた。殊に、後者においては「「ガスパールが歌う」という、「叡智」の中の詩をもどったような詩であつた」<sup>(2)</sup>と述べた河上徹太郎の回想が大きく影響している。この言葉を受けて、ヴェルレーヌ『叡智』の影響をめぐって「修羅街輓歌」は論じられてきた<sup>(3)</sup>。

そして、河上が同論にて「中原中也は日本のような無宗教国へ生まれた宗教詩人の一つの在り方を示すものだ」と語ったことから、ヴェルレーヌの影響を問うことは、中原の宗教性を問うことへと波及した。河上が語った宗教性とは、既に先行論でも指摘されているように、「「原罪」とか「宥し」とか「恩寵」とか「召命」とかいう概念<sup>(5)</sup>」を絶対視することにより、中原の形而上的要求に従った世界を歌う方法を獲得することであつた。

しかし、中原がなぜそうした方法を求めて詩作したのかということは問題とされてこなかった。前章で明らかにしたように、中原はヴェルレーヌに学ぶことにより、「夢」という理性では捉えられないものを詩として歌う詩法を確立して行つた。その背景には、ヴァレリーを介したフランス象徴詩の新たな理解を共通基盤とする東京大学文学部仏文科の辰野研究室を中心とした文学圏があり、中原もそこに参加することにより問題を共有していた。そこで再び、「思い出」における河上の言葉に注目したい。

中原の詩が結果に於て勝れていることは認めるが、果してそれは彼自身にとって、又同時代の精神にとって

どういう意味をもつものであろうか？

ここで河上は、「中原の詩」が中原個人にとってのみ意義あるものではなく、「同時代の精神」にとっても意義あるものと捉えている。引用において、同時代の人々ではなく「精神」とされていることには留意が必要である。なぜならば「同時代」と呼ばれる一九三〇年前後（昭和5年頃）に、「精神」という抽象度の高い言葉が文学に大きな問題を投げかけていたと考えられるためである。

それは、ヴァレリーの第一評論集『ヴァリエテ<sup>(6)</sup>』に収められた「精神の危機」が同時代に与えた影響の大きさを計り知ることができる。第一次大戦後の〈西洋の没落〉に伴い、自己の「精神」崩壊の危機に直面したヴァレリーは、自己を規定してきた「欧羅巴精神」の危機を次のように語る<sup>(7)</sup>。

欧羅巴文化の消え失せた幻影、何ものをも救ひ得ぬ知識の無力の証明がある。その道徳的功名心に致命の傷を受け、その適用の残虐さによつて、殆ど面目を失つた科学がある。辛うじて勝は制したが、深く傷けられ、その夢の責を負ふべき理想主義、欺かれ、打ちのめされ、罪悪と過誤とによつて圧し潰された現実主義、同様に愚弄された渴望と抛棄、十字架が十字架に当り、半月旗が半月旗に対し、戦陣のうちに混乱した信仰がある。

西洋のアイデンティティーとなっていた「精神」は、自らが生み出した「知識」や「科学」が構築した文明により潰滅的状况に追い遣られるというアポリアを生じた。ヴァレリーはその現象を「精神の危機」と呼び、「精神」への回帰を訴えた。そして、西洋の象徴である「ハムレット」に「欧羅巴の知性である私はどうなるのか・・・」と語らせ、自己喪失に陥った人間における「精神」の復権を問題としたのである。

かかる問題を提起した『ヴァリエテ』などの評論を重視して「日本におけるヴァレリー受容の独自なかたち」<sup>(8)</sup>



は形成された。その上で、二十世紀以降に生まれた若い世代の作家や詩人たち<sup>(9)</sup>は、「みずからの内的危機を一層深めながら、そのありようを見定めようとする彼ら自身の精神の冒険」「＊清水論」として「精神の危機」を捉えたのである。原典を通じた最新のフランス文学に触れる機会の増加により、「精神の危機」の克服が不可避の課題となり、文学的営為における「精神」の探求が行われ始めた。

前章で確認したように、ヴァレリーが語った「精神の危機」を自らの問題として抱え、その克服を課題とした文学圏が東大仏文を中心として形成されていた。また、辰野のサロンに中原が出入りしていたこと<sup>(10)</sup>や、昭和3年頃の小林がヴァレリーをしばしば話題にしていたという証言<sup>(11)</sup>からも、『ヴァリエテ』受容のうごきは中原にも十分及んでいたと推察できる。

こうした状況を背景として、中原の詩篇と「同時代の精神」との関係性を河上は問題としたのである。したがって、一九三〇年前後（昭和5年頃）という同時代の中で、ヴェルレーヌに倣った宗教性を方法として、中原が自己の「精神」を詩篇に歌ったことにこそ焦点が当てられるべきである。

そこで、まずは問題の発端となっている「修羅街輓歌」を読み、何が主題化されて歌われているかを確認する必要がある。そのために、「序歌」から「Ⅲ独語」にて「心」を取り戻した話者が、「Ⅲ終歌」にて「思ひ出」や「夢」へと回帰する過程に着目して読解を試みたい。そして詩篇読解の結果と、「中原と河上のイニシアティブ」によって発刊された<sup>(12)</sup>「白痴群」という媒体に共有された問題とを突き合わせる作業により、「白痴群」同人の文学的営為がどのような共通基盤の上に成り立っていたかを探る。そして、一九三〇年前後（昭和5年頃）の文学の場において最盛期を迎えていたブルースト受容を紐帯として、「白痴群」同人の志向性が、淀野隆三らによるブルーストや小林秀雄によるランボオの翻訳により「文学の革命」<sup>(13)</sup>を目論んだ雑誌「文学」の営為と呼応

することを確認する。それによって「修羅街輓歌」の同時代における意義を明らかにしたい。

以上の作業は、中原の創作意識を明らかにするだけではなく、ヴァレリーを介して「精神の危機」克服を自らの課題とした昭和初期の新たな文学の一側面を照らし出すことにもなるであろう。

## 第二節 「修羅街輓歌」①——「心」の回復

「修羅街輓歌」の「序歌」第一連は次のように歌われる。

忌はしい憶ひ出よ、

去れ！　そしてむかしの

憐みの感情と、

ゆたかな心よ、

返つて来い！

ここで「去れ！」と強く願っても離れない「憶ひ出」とは、「III終歌」に至って回帰される「思ひ出」と異なり、脳裡にある過去の記憶の断片から喚起された記憶に他ならない。逆に無意識のうちに自発的に「心」の奥から湧出するものが「思ひ出」である。しかし、理性の呪縛は、「憶ひ出」として「むかし」を喚起することしか許容しない。故に、失われた「憐みの感情と、／ゆたかな心」を取り戻そうとしても、呼び起こされるのは「忌はしい憶ひ出」ばかりであり、現在の話者にとって豊潤な「むかし」は記憶として捉えられるばかりである。その陥穽に落ちた者として話者は自己を語る。それは、話者が理性を基盤とする（近代的自我）の弊害に苦しめら

れている存在だということを意味する。

しかし、意識しないところで「思ひ出」としての「むかし」は豊潤なまま現在に姿を現すことがある。それは第二連にて「祭の日」として「日曜日」の「縁側」に立ち現れる。

今日は日曜日

縁側には陽が当る。

——もういっぺん母親に連れられて

祭の日には風船玉が買ってもらひたい、

空は青く、すべてのものはまぶしくかゞやかしかつた……

忌はしい憶ひ出よ、

去れ！

去れ去れ！

「修羅街」という詩語とは対照的なイメージをなす「日曜日」の長閑な光景の中で、「母親」に「風船玉」<sup>(14)</sup>を買ってもらった「祭の日」は鮮やかに蘇り、世界を「まぶしくかゞやかし」と感じる「心」が捉えた世界を話者は束の間ながら体験する。即ち、理性に従って生活する近代人にとって、「日曜日」は唯一その支配下から逃れ、日常眼にする世界とは異なる世界を垣間見ることのできる瞬間なのである。

しかし、直後の第三連で再び「忌はしい憶ひ出」に話者が囚われているように、「日曜日」の「縁側」で無意識的に立ち現れた世界は直ぐに「憶ひ出」の下に覆い隠されてしまう。

この「日曜日」のイメージは、当時中原が翻訳を始めていたランボオ『イルユミナシオン』所収の「青年時  
I 日曜日<sup>(15)</sup>」に見られる。当該詩篇の一部を引用したい。

計算の手を休めれば、逃れられない空の落下、数々の追憶のおとづれ、様々な韻律の参加、これらのものが、  
住居を、頭脳を、精神の世界を占領する。／（中略）／群集の裡に、集り昇つて行く、痛烈な事業の響きを  
耳にし乍ら、再び仕事に取りかゝらう。

「日曜日」は、日常の「計算」という理性的な振る舞いの下に隠されていた「数々の追憶のおとづれ」や、「様  
々な韻律の参加」をもたらし、理性による日常の「痛烈な事業」の後景化と共に、その裏に追いついてしまっていた「数  
々の追憶」や「様々な音律」を律動させる。それは「精神の世界」から「頭脳」や生活空間までも満たし、理性  
が見せかけていた世界の裂け目を現前させる。そして、因習的な時間軸の上で異なる時間に経験された事柄が一  
度に立ち現れることにより、話者は脈絡を越えた濃厚な「世界」の中に身を置くことが可能となる。

しかし、「日曜日」が開示した「世界」は、再び「仕事」（＝「計算の手」）を進めることにより、理性が支配  
する「痛烈な事業の響き」の中へと容易に消え去ってしまう。このような体験をもたらす「日曜日」とは、理性  
が秩序立てる「世界」を離れ、「精神」の中に存在する「世界」の真の実在（＝「幻<sup>アリユミナシオン</sup>想<sup>(16)</sup>」の世界）への入り  
口だと言えよう。即ち、理性から「<sup>精神</sup>esprit」を取り戻し、それに従って世界を見る自己を獲得する場が「日曜日」  
なのである。

右を踏まえれば、「修羅街輓歌」の「日曜日」も「忌はしい憶ひ出」の下に隠された「祭の日」を現前させる  
ことにより、理性が忘失させた「憐みの感情」により世界を見る自己の存在に気付かせる役割を果たしている  
と言える。この体験を通して、「憶ひ出」にとらわれて「酔生」するしかなかった話者は、次第に自らの「心」を

省みるようになって行く。「Ⅱ 酔生」第二・三連を次に引用する。

ほんに前後もみないで生きて来た……

私はあむまり陽気にすぎた？

—— 無邪気な戦士、私の心よ！

それにしても私は憎む、

対外意識にだけ生活する人々を。

—— パラドクスな人生よ……

第二連では、「心」の「無邪気」さを強く求めるあまり、「対外意識」ばかりを募らせて「心」を忘失した「人々」との対立が明白となり、「人々」を「憎む」ようになってしまった経緯が振り返られる。それが示しているのは、「無邪気」であろうとする意識的な態度が、却って「心」から「無邪気」さを奪ってしまうというパラドクスである。そして第三連にてそのパラドクスに陥った話者は、「戦士」としての戦いを余儀なくされた「青春」に「傷つきはて」てしまう。

しかし、「祭の日」が「ゆたかな心」を再発見させたように、この苦難に満ちた「青春」も三度の「鶏鳴」により転機を迎える。第一・四連は次のように歌われる。

私の青春も過ぎた、

—— この寒い明け方の鶏鳴よ！

私の青春も過ぎた／（中略）／

いま茲に傷つきはてて、

——この寒い明け方の鶏鳴よ！

おゝ、霜にしみらの鶏鳴よ……

ここで「鶏鳴」は、意識的な振る舞いが見失わせていた「私の心」の在るべき姿を話者に気付かせ、新たな「私」への「明け方」を告げるきつかけとなっている。その点で「序歌」の「日曜日」と「鶏鳴」とは同じ役割を果たしていると言えよう。

詩篇における三度の「鶏鳴」は、『新約聖書』「マタイ伝」にて、イエスを裏切ったペテロが自らの心の弱さを自覚し、本来の自己へと回帰するきつかけとなった「鶏鳴」を連想させる。最後の晩餐の際に、イエスは「我まことに爾に告ん今夜鶏ながざる前に爾三次われを知らずと言ん」とペテロに告げ、ペテロは「我は主と偕に死るとも爾を知らずと言じ」と答えるも、イエス捕縛後、その仲間であることが明るみに出るのを恐れ、三度イエスを「知らず」と答える。しかし、「鶏鳴」によりペテロはイエスの言葉を思い起こし、死の恐怖からイエスを「知らず」と答えた心の弱さを悟って嘆く<sup>(17)</sup>。命惜しさから本心を装ったペテロに、イエスを慕う本来の自己へと立ち戻らせたのが「鶏鳴」なのである。

当該詩篇にて、「無邪気」な「心」を失うことの恐怖から、「心」を装うことに疲れ果てた話者は、まるでペテロのように、三度の「鶏鳴」により本来の「心」を取り戻すきつかけを得る。即ち、「霜」が降りた寒く暗い「修羅街」で「戦士」としての「青春」を送ってきた話者にとって、「鶏鳴」は漸く訪れた本来の自己（＝「ゆたかな心」）を取り戻す光明だったのである。その夜明けと共に話者は過ぎた「青春」を客観視するように「独語」し始める。

### 第三節 「修羅街輓歌」②——「魂」への回帰

「Ⅲ 独語」は、「修羅街輓歌」が論じられる場合にしばしば問題とされてきた。たとえば、中村稔<sup>(18)</sup>は「心よ、／謙抑にして神恵を待てよ」という一節を「二十歳になるかならずで「深く暗い穴」をその心にいだいた青年が、青春が終ったと感じた時点における、生活の知恵の結晶」と捉え、「いかに生くべきかを告白している」点で「述志」の一つの形が示されていると指摘する。

しかし、第三連の「謙抑にして神恵を待」つという態度を「心」に課すことにより、話者にどのような変化がもたらされるかということが詩篇読解の上では重要である。以下、全連引用する。

器の中の水が揺れないやうに、

器を持ち運ぶことは大切なのだ。

さうでさへあるならば

モウシヨンは大きい程いい。

しかしさうするために、

もはや工夫を凝らす余地もないなら……

心よ、

謙抑にして神恵を待てよ。

第一連の「器」に包まれた「水」とは、第三連の「心よ」という呼びかけへと収斂することを考えると、「器」としての身体の中に宿る「心」と読むことができる。しかし、「心」の均衡を保ちながら行為するには意識的な「工夫」が必要となる。「水」を揺らすことのない大きな「モウション」の「工夫」が、「器」の中の「水」の存在を前提としているように、肝心な「心」を欠いては如何なる「工夫」も意味をなさない。

「Ⅱ 醉生」にて、「無邪氣」であろうとする意識がやがて憎悪を生み、「無邪氣」な「心」を奪ったように、過剰な「モウション」の演出は「水」をこぼすように「心」を失わせてしまう。即ち、対外的な振る舞いを意味する「モウション」を過剰にする行為は、「対外意識」ばかりを働かせる「人々」と同じ状況へと話者を追い遣ってしまうのである。

故に、第三連にて「工夫を凝らす余地」を無くした「心」に慎み深さを取り戻し、意識的な「工夫」から「神恵」を待つことへとその態度の変更が促されるのである。それとは、「神恵」として下った恩寵を受け止める「心」に従って、世界を眩しく輝かしいと感じた「むかし」の自己へと回帰することに他ならない。

「白痴群」（昭5・1）掲載の「我が祈り」にも、「謙抑にして神恵を待てよ」という態度は形を変えて歌われている。その最終連を引用する。

しかし、噫！ やがてお恵みが下ります時には、

やさしくうつくしい夜の歌と

權歌とをうたはふと思つてをります……

ここで話者は、「俗人の奸策」や「人の世の事象」の仕組みを深く知りながらも「一も知らないかの如く生き



て」いることを「神」に向かって懺悔するように告白する。まるで「一も知らないかの如く」振る舞うことにより自己を装う態度は、「歌」う、「叫」ぶ、「描」く、「説明」するという表現の方法を奪い、話者を無言のまま佇立させてしまう。そうした閉塞状態から抜け出すために、話者は「神」に眼を向け、その「お恵み」を待ち、「歌」を取り戻そうとするのである。

両詩篇に見られる、「お恵み」や「神恵」を待つ態度とは、本来のはたらきを取り戻した「心」を介して「神」と対話することを意味する。それは、自己の内なる「神」としての魂と向き合うことである。即ち、「謙抑にして神恵を待」つという一節が示しているのは、自己の魂に宿る「思ひ出」や「夢」（「III終歌」）を「心」のはたらきによって感じ取るための態度なのである。

その結果、「心」を装う必要がなくなった話者は、「III終歌」において、眩しく輝かしいものとして世界を感じた幼少期のように「今日の日」を感じるようになる。第一・二連を引用する。

いといと淡き今日の日は

雨蕭蕭と降り洒ぎ、

水より淡き空気にて

林の香りすなりけり。

げに秋深き今日の日は

石の響きの如くなり。

思ひ出だにもあらぬがに

まして夢などあるべきか。

樹々の香りを含む秋の柔らかな空気や雨に包まれた「今日の日」を「い」と淡き」と歌い（第一連）、秋雨の音が反響する様を静かな「石の響き」のように感じる（第二連）ように、話者は自らの感性によって世界を捉えるようになっていく。それは魂が自然に触れることで湧出した「思ひ」を感じ取る「心」のはたらきが話者に取り戻されていることを意味する。

この「心」のはたらきは、「序歌」で示された「忌はしい憶ひ出」が「日曜日」の「縁側」に垣間見た「思ひ出」を見失わせ、認識が「夢」を阻害するという理性の弊害に気付かせる。「憶ひ出」が「思ひ出」を妨げるように、理性や認識は「夢」を見ることを奪ってしまう。ここで「思ひ出」と「夢」が地続きのものとして歌われているのも、それらが共に理性では見ることのできない、「心」の内側の世界を示しているからに他ならない。「修羅街輓歌」の話者が「心」の再発見により「思ひ出」と「夢」を見ることの関係性を再認識したように、「思ひ出」や「夢」は理性ではなく、「心」と向き合い、対話することにより初めて感得される。そこに理性的に喚起される「憶ひ出」（＝記憶）と「思ひ出」との相違が生じる。「思ひ出」を隠蔽し、「心」を奪ってしまうために、話者にとって「憶ひ出」は「忌はしい」ものでしかない。故に、「すべてのもの」を「まぶしくかゞやかし」と感じた思いを「ゆたかな心」にのみ下る「神恵」と捉え、それが向うから訪れるのを待つことを「心」の在るべき態度として話者は選んだのである。最終連は次のように歌われる。

まことや我は石のごと

影のごとくは生きてきぬ……

呼ばんとするに言葉なく

空のごとくははてもなし。

それよかなしきわが心

いはれもなくて拳する

誰をか責むることかある？

せつなきことのかぎりなり。

ここでは、「石」のように「心」を凝り固め、「思ひ出」や「夢」を失って「影」のように生きてきた「青春」が顧みられ、「心」の機能を失うことにより、意味の無い対立を繰り返してきた過去を話者は嘆いている。かくして哀れなものとなった「心」を取り戻し、「思ひ出」や「夢」へと回帰することが、「パラドクスな人生」を送ってきた自己に捧げた「輓歌」だったのである。

見てきたように、当該詩篇は「心」を再発見し、そのはたらきの回復を主題とした詩篇だと言える。そして、「心」のはたらきだけが、自らの内的世界にある「思ひ出」や「夢」を感受する。そして、それにより自己の内なる「神」である魂が発見されることを中原は訴えたのである。

右のような「修羅街輓歌」における中原の主張は、先行論が指摘する「彼の生活態度についての自戒」<sup>(19)</sup>としてのみ捉えられるべきではない。なぜならば、「心」のはたらきにより「夢」を感じるという態度は、そのまま中原が試みていた「歌」を歌う詩という詩作の在り方と重なるためである。詩は言葉を用いて表現される必要がある。しかし、その内容たる「夢」は表現されると同時に認識の対象として形骸化されてしまう。それ故に、魂に眼を向け、その恩寵たる「夢」を感受する「心」のはたらきが重要となるのである。その「心」が感じたものを言葉によって表現するのではなく、ただ歌うことにより普遍性が得られると信じたところに「歌」としての中

原の詩作があつたように思われる。<sup>(20)</sup>「修羅街輓歌」と同時期に執筆された「河上に呈する詩論」<sup>(21)</sup>にそれを確認してみたい。

子供の時に、深く感じてゐたもの、——それを現はさうとして、あまりに散文的になるのを悲しむでゐたものが、今日、歌となつて実現する。／元来、言葉は説明するためのものなのを、それをそのまゝうたふに用ゐるといふことは、非常な困難であつて、その間の理論づけは可能でない。

説明するための道具である言葉を用いながら、理性や認識に従つて「夢」を対象化するしかない詩作に伴うアポリスは、「自由を知つてゐる魂」の内側で「深く感じてゐたもの」を歌うことにより解消されると中原は考えていた。<sup>(22)</sup>故に、理性の認識作用に拠るのではなく、「魂」が感じたものを模倣して歌うことが「僕の詩」なのである。

従つて、「修羅街輓歌」における「謙抑」にしてひたすら「神恵を待」つという態度とは、詩人としての中原が「神の模倣」としての「歌」を歌うための方法に他ならない。表現しようとするあまり、「心」が感じた「夢」や「思ひ出」を歌うことを忘失していた中原が、「心」の機能回復により詩を歌うことを取り戻す過程を示した詩篇として「修羅街輓歌」は読むことができる。まさに「歌」とは、「モウシヨン」の「工夫」から「心」のはたらきへの転換により可能となる営為だったのである。失われていた「心」の機能を取り戻し、自らの「魂」と回帰することと詩作とを強く結び付けて、「心」の回復という一つの主題の下に一九三〇年前後（昭和5年頃）の中原は思考していたのである。

#### 第四節 「精神」の探求

中原が強く求めた「歌」とは、「心」を介して、自己の内なる世界に呼吸する「魂」と対話することにより成立する。中原にとってそれを実践していた詩人は、「河上に呈する詩論」にて、自己の内側にある普遍的かつ「無意識に持続する欣怡の情」というもう一人の「彼自身」である自己の「魂」を「神」として発見することにより詩作したヴェルレーヌに他ならない。

しかし、そこに底流するものを無視して、中原固有の問題とすることが目的ではない。一九三〇年前後（昭和5年頃）の同時代の中で、ヴェルレーヌの「神」の発見に倣って、中原が自己の「魂」を歌ってみせたことにこそ問題があると考ええる。なぜならば、「魂」や「心」という無意識の領域を意味する「精神」の探求は、中原だけではなく、同時代においてヴァレリーの洗礼を受けた若い世代の作家や詩人たちが抱えた課題であったからである。それらと「修羅街輓歌」に見られる詩観とを対照した時、中原の創作意識が極めて同時代的な基盤の上に成り立っていることが明らかとなる。

そこで、まずは「河上に呈する詩論」に先行してヴェルレーヌについて言及した河上の「ベルレーヌの愛国詩」「白痴群」（昭4・4）を手掛かりに、「修羅街輓歌」の発表媒体である「白痴群」に共有されていた問題を確認したい。

「ベルレーヌの愛国詩」で河上は、理性の範囲内で認識し得るものを示した「心理の設計図<sup>グラフィック</sup>」により構成された世界に生きる人間を「現代人」と定義する。認識に囚われた「現代人」は意識化された世界しか捉えられない。それに対し、普遍的な「魂の真摯性」を重視し、「魂」を通して世界を見る「真の自覚」を遂げた詩人としてヴェルレーヌは位置付けられている。そして「無意識の天才」であったヴェルレーヌに倣って無意識の領域へと河

上はその眼を向ける。そこにヴァレリーが述べるところの「自意識」が確立されるわけだが、河上がヴェルレーヌから学んだのは「自意識」を見る「神」の発見であった。「魂」を主軸とすることにより、「自意識」を極点としたヴァレリーが陥った「精神の危機」を河上は克服しようとしたのである。

また、大岡昇平が「白痴群」（昭4・4）で訳出したポール・クロードル「ランボオ」が説いた「開眼した睡眠」も、自己の「精神」を可視化する方法を示している。「魂」と肉体、無意識と意識との境界に確立される「開眼した睡眠」という態度は、「魂」が存在する無意識の領域である「精神」を意識の上に開示することを可能とする。このように自らの「魂」によって世界を捉えてみせたランボオの方法を説いたクロードルを翻訳した大岡の営みもまた、「精神」探求の一環であったと言える。

これらは、中原が「あらゆる外的観念、あらゆる学校教育などが人を誤らせる」<sup>(23)</sup>とも述べているように、見ることの合理性に対する批判を孕んでいる。理性により認識された世界を穿つ方法を象徴詩に学ぶことにより、自己の内面に存在する無意識の深層へと眼を向け、自らの「魂」や「心」の復権を「白痴群」同人は志向していたのである。それを共通基盤として、「白痴群」では詩作<sup>(24)</sup>や評論、翻訳といった文学的営為が行われていた。

かかる志向性は、ランボオ、殊にブルーストを紐帯として、「白痴群」同人の周辺人物であった小林秀雄や佐藤正彰らが参加した雑誌「文学」が掲げた「文学の革命」と連なるように思われる。「編輯後記」「文学」（昭5・6）にて、その試みは次のように決算された。

僕らはランボオによつて、僕らの感性の領域を、やや未耕のままではあるが、すこぶる拡大されたのである、そしてまたブルーストによつて、その拡大されたが未耕のままである感性の領域をば、充分に肥沃にする方法をも、僕らは同時に知つたのである。

「文学」が「文学の革命」として掲げたランボオやブルーストに学んだ「感性の領域」の拡大は、唯物史観に基づく「革命のための文学」と対置される。それ故に平林初之輔<sup>(25)</sup>は、ランボオとブルーストを取り込むことにより「マルクス派文学に対するアンチテーゼ」を掲げた一派として「文学派」を紹介し、「文学」におけるランボオやブルーストは反プロレタリア文学の象徴としての機能を果たした。

しかし、「文学」におけるランボオやブルースト翻訳の目的は、反プロレタリア文学を掲げるためにだけあったとは思われない。同「編集後記」が「ランボオとプルウストとを、僕らのアダムとイヴと呼んでもよいだらう」と述べるように、両者を通して新たな文学の在り方が求められていたからである。その文学とは、無意識に存する「感性の領域」たる「精神」に光を当て、意識的な言語表現の中でそれを捉える文学であった。ここでは、同時代に最盛期を迎えていたブルースト受容<sup>(26)</sup>を手掛かりにその一端を紡ぎ出してみたい。

ブルーストの方法は、識域下に閑却された「無意識の記憶」が意識の上に立ち現れる瞬間を発見し、意識された世界と「精神」世界との差を埋めることであると小川泰一<sup>(27)</sup>は捉える。その試みにより「無意識こそ我々の精神生活の最も大なる現実」であるということと、「我々が習慣に縛られて盲目になつてゐる無意識の世界の重大さ」が示されたことをブルーストの功績と評価した。即ち、ベルクソンの〈時〉を巡る思考が示した「『感覚を契機とする偶発的な記憶の想起』という概念」<sup>(28)</sup>を共有したブルーストは、理性が司る因習的な時間を超えた偶発性の感覚の類似に起因する「記憶の再生」を作品の中で実践してみせたのである。それを具体的に『スワン家の方』<sup>(29)</sup>の中で確認したい。

われわれの過去についてもこれと同様である。われわれが過去を喚起しようとするのは、徒勞であり、われわれの理智のあらゆる努力は空しいのである。過去は、理智の領域のそと、その力の届かない所で、思ひも

かけない、何か物質的な物体のなかに（その物質的な物体がわれわれに与へるだらう感覚のなかに）隠されている。

ブルーストが語る「過去」は、「意志的な記憶、理智の記憶」が喚起する「知識」によって構築されるものではない。「精神」の中に存在しながら、ある「物体」の与える「感覚」により偶然に蘇るものとされている。「意志的な記憶」にて、「プッチイット・マドレエヌ」の浸された茶を口にしたことをきっかけに、識域下に閑却された「思ひ出」が（無意志的過去）の体験として語られたことは有名である。ここで注目したいのは、「思ひ出」の体験により、無意識の領域に焦点が当てられ、「精神」が意識の上に表出されることである。そして、その「精神」にブルーストは「過去」を世界を全てを見出した。

こうしたブルーストの営為を淀野隆三<sup>(30)</sup>が「生命を賭けたる創造者の魂の変化過程の記録」として捉え、「自我」の問題に終止符を打つ極致と見たように、それは自ずと「常に見る「我」と、見らるる「我」との対立<sup>(31)</sup>」に享樂し苦悩したボードレールから派生した「自我」の文学の問題へと波及した。

『失われた時を求めて』を「自我に没入した文学」と捉える佐藤正彰<sup>(32)</sup>も、「プルウストの我」に焦点を当て、その新しさを「自我の中に生まれた我であり、他を知らない我」である点に見出している。そして「彼は自分の中にすべてを見た」と説くのであるが、この言葉は「河上に呈する詩論」にて、中原がヴェルレーヌを「常に概念を俟たざる自覚の裡に呼吸せる「彼自身」」を歌った「人間詩人」と評した言葉を思い出させる。両者に共通するのは「自我の中に生まれた我」に忠実になるという態度であり、自己を見つめることに他ならない。

とすれば、同時代に全盛を迎えていたブルースト受容は、（無意志的過去）という新しい方法への興味よりも、見るもの（主観）と見られるもの（客観）という二項対立への欺瞞性から生じた（近代的自我）の亀裂という内



的危機に際して、その抑圧により日常性の裏に隠された「無意識」の領域を渉猟する「精神」の自由を獲得した「自我」の自覚にこそ本質があったと言えよう。換言すれば、それは自己の内に存在する「神」(＝「魂」)の発見に他ならない。そこにブルーストやランボオを用いた「文学」誌上における「文学の革命」の本質があり、「無意識」であることを志向した「白痴群」の狙いがあったのである。

従って、同時代におけるフランス文学受容の目的は、「精神」という無意識の領域の探求により、見るものと見られるものという主客二元論的世界観が忘失させた、自己を見る自己としての「魂」を発見することにあつたと言えよう。それにより、理性ではなく「魂」が見た世界を「夢」や「思ひ出」として感じ、作品の中に投影することが求められていたのである<sup>(33)</sup>。

## 第五節 おわりに

ヴァレリーにより自らの「精神」が失われるという危機的状況を自覚した若い世代の作家や詩人は、その克服を課題としてフランス文学の中にその解決策を模索した。ヴェルレーヌやランボオなどを媒介として、「魂」を求めて「精神」という無意識の領域を渉猟した「白痴群」同人も同じ問題意識を抱えながら文学的営為を重ねていたと言える。それにより、「修羅街輓歌」における「心」の再発見と「思ひ出」への回帰は、「無意識」の領域にある「感情」を「神恵」として感じた幼少期の「心」への退行により、理性に縛られた「自我」を克服する過程を示した同時代的な試みとして読むことができる。

「修羅街輓歌」が照射するのは、その水面下で共有されているプラットフォームの存在であり、それを基盤と

して詩作を考えた中原の創作意識である。理性に支えられた「自我」の在り方を、中原が「詩に関する話」<sup>(34)</sup>にて次のように転倒してみせたことは興味深い。

近頃人々は、「唯物、々々」と云つてゐるが、彼等がさう云つてゐる時くらゐ唯心的なものはないやうである。／惟ふに、物と心とは同時に在る。今仮に「太初に言葉ありき」といふことを考へてみるに、そは「太初に意ありき」といふことであると同時に「太初に意を聴かされしものありき」といふことである。

「物と心とは同時に在る」という主客合一の境地は、「ヨハネ伝」一章一節を例として、「言葉」が生じる以前に、「言葉」を用いる者の内面に思いが存在し、それを聞かされる「もの」が同時に存在する状態と説かれる。ここで、「意」は自己の内側で「物」のように客観的に存在するもう一人の自己たる「魂」が抱いた思いを指し、「もの」は「魂」の声を聞く自らの「心」を指す。そして、「夢」を媒介として「魂」と「心」とが相互を必要とすることを条件に人間が存在すると中原は考えたのであった。自らの「精神」の上において「心」と「魂」の関係性を見定めることが、中原にとっての「精神の危機」克服の解決策であったのである。このように、中原は明確に「精神」を鍵語とする同時代文学に共有された基盤を意識し、それに応じるべく詩作について考えをめぐらせていたのである。

この二元論を基準とする「自我」から「心」を解放し、新たな「自我」を確立することは、言語化の暴力性により「半意識家にされた、無意識家」であった中原にとつても、「歌」を歌うためには不可欠であった。即ち、自己の内なる「無意識」の領域に存在する世界を見るもう一人の自己の獲得こそが、「白痴群」の中原にとつての「歌」の獲得に他ならなかったのである。もしそこに中原の独自性を見出すとするならば、ヴェルレーヌの「神」の発見を下敷きとした「神」への眼差しを介して「無意識」の領域を顕在化してみせたところにあると言えよう。

これまで見てきたように、フランス文学／詩学に触発される形で「精神」の再発見を課題として、理性が構築する現実の裂け目を見る「自我」を意識せざるを得なくなったところに、「白痴群」や「文学」といった場における共通の基盤は構築されていた。従来の論者が中原の特殊性へと論を収斂していたのは、水面下に共有されていた基盤の存在を見落としてしまっていたためだと言える。

中原の場合それは「芸術とは、自然の模倣ではない、神の模倣である！」（「河上に呈する詩論」）という詩観として示され、ヴェルレーヌにおける「神」の発見を手本に、「神」（＝「魂」）が司る無意識の世界を「思ひ出」や「夢」として「心」で感受して歌うことにより実践されていた。「心」が感じた「魂」の声を模倣して歌うこと、それこそ中原が「精神」の探求により見出した「歌」という詩作の方法だったのである。この「歌」が表現されたものではなく、「心」で感じた「魂」の声の模倣であるために、言語表現に伴う無意識の意識化というアポリオも解消される。これは「修羅街輓歌」の話者が記憶として理性によって引き出される「憶ひ出」の呪縛を断ち、「思ひ出」や「夢」を受け入れることのできる「心」へと回帰して行ったことと重なる。

同時代における最新のフランス文学の薫陶を受けた世代の共通基盤が、詩人たろうとした中原に突き付けた「心」の再発見と機能回復という切迫した問題を克服することにより、自己の内なる「神」たる「魂」へと回帰し得た記念碑として「修羅街輓歌」は歌われた詩篇なのである。

#### 【注】

(1) 分銅惇作「詩人像とその位相」『中原中也』（昭49・9、講談社現代新書）は『山羊の歌』所収の詩篇「修羅街輓歌」の題名は〈修羅〉も〈輓歌〉も賢治語彙から来たものであろう」と述べ、吉田瀬生「恋愛」『評伝中

原中也』(昭53・5、東京書籍)は、賢治にとって自己規定であった「修羅」という語彙を、中原が「〈社会〉」と読み替え、その中に置かれた孤独な「詩人の〈悲しみ〉」を歌った詩篇と位置付ける。

(2) 「思い出」「近代文学」(昭25・8)

(3) 『新編中原中也全集 第一巻／詩I 解題篇』(平12・3、角川書店)は「河上の思い違い」と否定的見解を示し、渡邊浩史「白痴群」「生活者」の比較を通して見えてくる中原詩の特質』『中原中也——メディアの要請に応える詩』(平24・7、れんが書房新社)は「ヴェルレーヌ宗教詩集『Sagesse』からの影響＝受容によって詩篇を生成し、発表していた」と肯定的に捉える。

(4) 中村稔「言葉なき歌」『言葉なき歌』(昭48・1、角川書店)は「一九二九年の一連の作品」に「生活圏(対人圏)」に属する「言葉(名辞)」を用いねばならない詩作の矛盾解消のために、「神の恩寵を待ちのぞむ姿勢」を求めた「中原中也の回心」を指摘する。また、佐藤泰正「中原中也をどう読むか——その〈宗教性〉の意味を問いつつ——」『中原中也を読む』(平18・7、笠間書院)は「Ⅲ独語」を「その詩法の根源に介在するものの何たるかを明らかに語る」と指摘する。

(5) 「中原中也」『日本のアウトサイダー』(昭39・9、中央公論社)

(6) Paul Valéry, *Variété*, (Paris: Gallimard, 1924)

(7) ポール・ヴァレリイ／佐藤正彰・中島健蔵共訳「精神の危機」『ヴァリエテ』(昭7・11、白水社)

(8) 清水徹「日本におけるポール・ヴァレリーの受容について——小林秀雄とそのグループを中心に——」「文学」(平2・10)

(9) ここには朔太郎ら前世代の詩人の「無詩学」を批判(「ポエジイとは何であるか——高速度詩論その一——」

- 「詩と詩論」(昭3・12)した春山行夫など「詩と詩論」に参加した詩人たちも含まれる。
- (10) 中村真一郎「辰野隆教授の最終講義」『最終講義』(平9・12、実業之日本社)
- (11) 長谷川泰子述／村上護編「私の聖母!」『ゆきてかへらぬ——中原中也との愛』(昭49・10、講談社)
- (12) 大岡昇平「白痴群」復刻版「解説」(前掲)
- (13) 「編輯後記」「文學」(昭5・3)
- (14) 喪失のメタファとして読み得る「風船玉」を再度求めることは、失われた「心」や「感情」を取り戻そうとする話者の強い願望を示している。また、「風船玉」が「母親」から与えられているように、意識的に掴むことができないものの象徴として「心」や「感情」は歌われている。
- (15) Arthur Rimbaud, « Jeunesse 1 Dimanche 》。中原が参照したのはクロードルの序を掲げるベリション編メルキュール版「ランボオ著作集」*Oeuvres de Arthur Rimbaud, vers et proses*, (Paris:Mercure de France,1924)。「新編中原中也全集 第三巻／翻訳 解題篇」(平12・6、角川書店)に拠る。中原の翻訳が残されていないため、便宜上、小林秀雄訳『ランボオ詩集』(昭47・11、東京創元社)所収の「青年時 I 日曜日」を引用する。
- (16) 西條八十『『イリュミナシオン』の内容(一)』『アルチュール・ランボオ研究』(昭42・11、中央公論社)は「現象世界の背後にある真の实在」を掴もうとする試みを「幻<sup>アリユミナシオン</sup>想」と指摘する。
- (17) 引用は中原も所有した「新約全書 馬太伝 第二十六章」『引照旧新約全書』(明32、大日本聖書館)に拠る。
- (18) 「修羅街輓歌」『中也を読む——詩と観賞』(平13・7、青土社)
- (19) 大井康暢「序論」『中原中也論』(平10・7、土曜美術社)
- (20) 権田浩美「『山羊の歌』の詩境——詩魂に包摂される世界——」『空の歌——中原中也と富永太郎の現代性<sup>モダニティ</sup>」

——『(平 23・10、翰林書房) は、「白痴群」前後の中原の詩論から「詩人たる〈個〉があくまで〈個〉の領域において深く〈感じる〉ことこそが、〈他〉者にも通底する普遍的な意味を有するのだという確固たる〈信〉が中也にはあった」ことを読み取っており、「修羅街輓歌」を考える上でも非常に示唆に富む。また、「〈個〉の《魂の裡》」で感じたものが普遍性を得る契機を「宗教性にまで接近するような境地」として認識したために、「《欣怡の情》(「河上に呈する詩論」)と表現されるまでの全肯定的な受容に至ることが可能だと主張する」と指摘する。

- (21) 昭 4・6・27 の日付で草稿が現存。引用は『新編中原中也全集 第四卷／詳論／小説 本文篇』(平 15・11、角川書店) に拠る。なお、『新編中原中也全集 第四卷／詳論／小説 解題篇』(平 15・11、角川書店) は同詩論から「これほど詩における言葉と格闘することから詩作に出発した詩人はおそらく中原以外には他にないはずである」とする。

- (22) 『新編中原中也全集 第四卷／詳論／小説 解題篇』(前掲) は、「河上に呈する詩論」に見られるような詩作に伴うアポリアの自覚に中原の詩作の出發を認めている。

- (23) 「詩と詩人」未発表(昭 3 後半・昭 5 制作推定)

- (24) 中原の詩篇「詩友に」「白痴群」創刊号(前掲) の「なが心、かたくなにしてあらしめな」という詩句に応じて、「ながみてあれや我が心、我も人技なすものなり」と「かつて」の「無信」を告白した安原喜弘「詩一篇」「白痴群」第二号(昭 4・7) など。

- (25) 「昭和四年の文壇の概観」「新潮」(昭 4・12)

- (26) プルーストの日本輸入は重徳泗水訳「彼女の眠」「明星」第二次(大 12・3) を嚆矢として、「仏蘭西文学研

究」(大15・10)における小川泰一による紹介、『プルウスト随筆——仏蘭西文学集記』(昭5・1、森彩雲堂)にまとめられた堀田周一による「プルースト小品」「仏蘭西文学」(昭3・5)の翻訳、昭和6年に武蔵野書院より刊行された『マルセル・プルウスト全集』全三巻など昭和5年前後には、プルースト受容が最盛期を迎えていた。この動向に関しては淀野隆三「あとがき」『失われた時を求めて スワンの恋Ⅰ』(昭28・3、新潮社)、井上究一郎「私が『作品』にプルーストを訳していたころ」「作品」復刻版解説(昭56・4、日本近代文学館)などに詳しい。

(27) 「PROUSTIANA」『仏蘭西文学』(昭4・8)

(28) 菊池博子「『失われた時を求めて』における想像力と感受性」「人間文化創成科学論叢」(平21・3)

(29) マルセル・プルウスト／神田龍雄・三宅徹三・佐藤正彰・淀野隆三共訳「スワン家の方(Ⅳ)」「文学」(昭5・1)、原題は *Du côté de chez Swann*, (1913)。

(30) 「訳者の言葉」「マルセル・プルウスト全集 広告」「詩・現実」(昭6・3)

(31) 辰野隆「対女性」『ボオドレエル研究序説』(昭4・12、第一書房)

(32) 「マルセル・プルウストに就いて」「文学」(昭4・10)

(33) 保莉瑞穂「夢の方法」『プルースト・夢の方法』(平9・1、筑摩書房)は、「精神が言葉以前の世界に、つまり対象が意識によって概念になる以前の世界に返るということ」にプルーストの目的があつたと指摘する。

(34) 『新編中原中也全集 第四巻／評論・小説 解題篇』(前掲)は、引用箇所「西田幾多郎『善の研究』や『働くものから見るものへ』の影響を指摘する。

## 結論



## 第一節 本論文のまとめ

本論文では、中原中也についての詩作が如何なるものであったか、また、その詩篇を如何にして読み得るかという問題と向き合った。詩篇を読み解く上で同時代の文芸思潮や思想、フランス文学受容などとの連関を重視し、それらの影響を問題とした。それは中原中也像やその「物語」を特権化して読解に用いることを避け、詩篇を相対化して捉える基準を必要としたためである。そして、同時代やその文学における問題に対峙することによって生成された中原の詩篇の諸相を追尋し、解釈共同体に共有された中原中也像により見え難くされてきたものを明らかにする方法をとった。それにより浮かび上がったのは、理性的主体としての自己の眼や思考体系を徹底して疑い、限界が見え始めた日本の近代の超克という課題と向き合った中原の詩篇の姿である。

ここでは、本論文にて考察した事柄から、詩の追求が同時代が抱えた問題の追究ともなっていた中原の初期詩篇についてまとめることにより本論文の意義を概括し、「盲目の秋」に触れながら展望を示したい。

戦後、敗戦国となり焼土と化した日本では、これから新たな日本を築いて行く自らの主体性の在り方が問われ、これまで天皇制に縛られてきた自己を脱し、真に〈近代的自我〉に目覚めた自己の確立が求められていた。そこで序論第二章では、大岡昇平の青春再発見をモチーフにすると考えられてきた「中原中也伝——序章「摇篮」——」（「文芸」昭24・8）を、戦前の価値観を乗り越え、新たな時代の創出と共に新たな主体性の模索が課せられた世代の問題をモチーフとする小説として読むべきであることを論じた。しかし、大岡が目指していたのは〈近代的自我〉を否定し、個人と社会との相互の関わり合いの中に生じる「間柄」としての「人間」を自覚することによる主体性の確立であった。そのモデルケースとして中原が描かれたことを明らかにすることにより、中

原中也という詩人像が特定の時代相においてのみ意味を持つ虚像であることを論じた。故に、詩篇の読解に中原中也像を用いることは、既に意味を喪失した虚像が織りなす「物語」へと詩篇を組み込むことでしかないのである。そこで、本論文では、詩篇が何を語っているかを対象として、同時代との連なりからその意味を問うことを行った。

短歌から表現の場に足を踏み入れた中原が、理性に抗い、近代の超克を課題とする詩を歌うようになったきっかけがダダとの遭遇であった。そこで本論第Ⅰ部では、習作期の「ノート」に収められた詩篇の読解作業を介し、近代の価値観が崩れて行く関東大震災後の日本において、「ダダイスト」を標榜して詩作することにより中原が何を獲得したのかを問うた。第一章では、ダダを手法として選択することにより、恋愛論に代表される理論を否定し、本能的な人間活動の領域が理性によって支配されて行く様を批判的に暴き出した詩篇として恋愛を歌った「ノート」詩篇を意味付けた。第二章では、合理主義への反抗という点でダダと方向性を同じくするベルクソンの「純粹持続」が、西田幾多郎などを介して受容された結果、歌われた詩篇として「春の夕暮」を意味付けた。かかる態度は、辻潤訳『自我教』（大10・12、改造社・冬夏社）を介して同時代に膾炙していたマックス・シュティルナーのエゴイズムを引き寄せ、理性的主体であるという自己規定の放棄により、「純粹持続」として存在する自己を中原に意識させるものであった。やがて、こうした理性の否定は、認識論の体系を打ち壊したところに詩の本質を求め、それを如何に言語表現の詩として歌うことが可能であるかという問題を中原に抱かせることになる。そこで第三章では、西田幾多郎『自覚に於ける直観と反省』（大6・10、岩波書店）や出隆『哲学以前』（大11・3、大村書店）に見られる「認識以前」を理念としながら、認識では捉えられない形而上の「認識以前に書かれた詩」を言語表現の詩とすることに伴うアポリアを示した詩篇として「古代土器の印象」などの「ノ

ト」詩篇を読解した。

以上のように、中原中也の「物語」を詩篇に重ねることにより長谷川泰子との恋愛を歌った詩篇として意味付けられ、あるいは「ほとんどはダダイスムと関係ない箴言ないし感想<sup>(1)</sup>」と評されてきた「ノート」詩篇を検討することにより、ダダを通して近代の根幹をなしている理性信仰を疑い、それに支配されてきた自己からの脱却の必要を自覚し得た作品群として「ノート」詩篇を評価し直した。

しかし、ダダによって認識を否定したとしても、認識された対象を名指す言葉を用いねば言語表現は成り立たない。そのため、語り得ないものを語ろうとすると認識に墮するというアポリアを如何に解消するかという問題を抱えて中原は詩作に臨むことになる。

本論第Ⅱ部では、アポリアを解消するべく、理性に抗うダダによって感得された「認識以前に書かれた詩」を言語表現の詩へと昇華する方法を模索した詩篇を対象として検討した。第一章では、「朝の歌」、「臨終」「スルヤ」（昭3・5）の二篇が〈文語定型詩〉で歌われていることの戦略性について論じた。「朝の歌」は認識の覚醒に連れて「夢」を見失って行く話者の姿を歌った詩篇である。かかる話者の姿は、〈内在律〉という理論に拘る余り、歌うべき「夢」を見失った同時代の〈口語自由詩〉が置かれた状況と交差する。〈内在律〉を理論としない〈文語定型詩〉の使用により〈口語自由詩〉が逢着した行き詰まりを打開することにより、形式から内容（「夢」）を取り戻す必要を「朝の歌」は訴えたのである。

同じく〈文語定型詩〉として歌われた「臨終」は、「こゝろ」のはたらきを介して感情という形で感じ取られた「魂」が、感情の推移により再び薄らいで話者から見失われて行く様を歌う。この「こゝろ」を介してのみ感得される「魂」という語り得ないものを表現するべく、歌曲として音楽との融合が図られた。中原が歌曲の作曲

を諸井三郎に要請することにより、「朝の歌」、「臨終」の両詩篇は歌曲の「歌詞」へと表現の形式を変えて発表された。このように音楽との融合が望まれるようになったことの背後には、ベートーヴェン没後一〇〇年祭に伴う、標題音楽から絶対音楽へのパラダイムシフトが関与していた。絶対音楽は感情の直接表現であることを特徴とする。その特徴を言語表現に応用する方法が、音楽と詩とが一体となった歌曲だったのである。「朝の歌」、「臨終」でそれを実践することにより、言語表現では不可能な「夢」や「魂」の表現を中原は試みたのである。

しかし、音楽の力を借りた歌曲としてそれを表現することは可能であったとしても、言語表現の詩として「夢」や「魂」を歌うことは困難であった。言語表現において語り得ないものを如何に語るかという問題は、中原だけではなく同時代の若い世代の文学において大きな関心事となっていた。そこで注目されたのが、「夢」を表現する方法ではなく、「夢」を感じ取る「心」の態度である。故に、第二章では、中原の周辺でそれが共有された問題であったことを論じた。

「白痴群」創刊号（昭4・1）の巻頭詩篇として発表された「詩友に」は「夢」を感じるための「心」のはたらきを歌い、続く「寒い夜の自我像」は自らの「魂の願ふこと」に従って生きようとする人間の態度を歌った詩篇である。即ち、「心」のはたらきの回復が、「魂」を感じ、その内なる「夢」を詩に歌うために不可欠であることを両詩篇は示している。本論文では、それを理性信仰により「夢」を見失ってしまった同時代に対する批判として捉えた。また、かかる意識が「白痴群」同人や小林秀雄らの間で共有されていたことから、「心」や「魂」を看過して「夢」を表現する理論や方法ばかりを追求した同時代文学の価値観を転倒するうごきが中原の周辺で起きていたことを明らかにした。

中原たちにそれを意識化させたのが、第Ⅲ部で焦点を当てたヴァレリーを介した最新の象徴理解の受容であっ

た。それに伴い、理性を十全とした近代の超克を問題とした詩人の作品としてボードレール、ランボオ、ヴェルレーヌらの詩篇は理解されるようになり、その詩法や詩観に注目が集まるようになった。

第一章では、辰野隆を中心とする東大仏文のグループが行ったヴァレリー受容に端を発するフランス象徴詩の捉え直し、その意義と共に辰野サロンを定席とした中原にまで及んでいた可能性を論じた。その上で詩篇「春の夜」を読み、中原の資質として片付けられてきた〈ヴェルレーヌ風〉について問い直した。「春の夜」は、理性の支配を逃れる陶酔により、「心」が感じ取った「夢」が「春の夜」の景に上書きされ、眼に見える世界の様相が変化して行く様を歌った詩篇である。この意識と無意識の境界にある陶酔により、「夢」に触れる自己を語る態度は、同時代に理解されていたヴェルレーヌの詩法の応用であったと言える。堀口大<sup>(2)</sup>がヴェルレーヌの詩篇を「最も客観的な外見の下にあつてさへもなほよく長い告白」と評したように、陶酔により「夢」に触れる自己を客観視して語るもう一人の自己の存在により、語り得ないを語り得た詩人と理解されていた。こうした最新のフランス文学研究の成果がもたらしたヴェルレーヌの陶酔という詩法を意識的に用いることにより、「心」が感じる「夢」を歌う表現を中原は確立して行つたのである。故に、第Ⅱ部第二章で論じた「夢」や「魂」を感じる「心」のはたらきの回復が急務とされたのである。

先にも述べたように、「心」という自己の意識化され得ない領域を問題としたのは何も中原だけではない。「白痴群」同人や小林、「詩と詩論」の春山行夫らもまた、理性では認識できないために「夢」としか呼びようなものを言語表現するべく試行していた。それらに共通した問題を提起していたのがヴァレリー『ヴァリエテ<sup>(3)</sup>』が示した「精神の危機」であり、それを介して辰野が素地を作った象徴の問題と向き合つたのである。同時期のフランス文学に現れたヴァレリー、ポール・クロードル、アンドレ・ジイド、マルセル・ブルーストラの試みに

関して、辰野<sup>(4)</sup>は次のように述べる。

之を要するに、ヴァレリイもクロオデルもジイドもプルウストも、何れも、自由意志に基づく認識の上に、或は純粹詩の知的高台を、或は加特力的詩歌の伽藍を、或は欲望肯定の近代的テレエムの殿堂を、或は流轉的感性の稀有な宝庫を築き上げた現代仏蘭西文学の傑物である。

各々の問題を提示してみせた「現代仏蘭西文学の傑物」と言われる詩人・作家らの作品が、全て「自由意志に基づく認識」の上に成り立っていることを辰野は指摘する。注意したいのは、それらの「認識」が理性に基づくものではなく、「自由意志」に基づくとされている箇所である。即ち、外的な強制や束縛を受けることのない自由な自我によって物事を考え、捉えるという態度を共通基盤として「現代仏蘭西文学の傑物」がものされていると辰野は考えたのである。この「現代仏蘭西文学」の旗手たちの作品を分析することによって自らの文学や表現の確立を行ったのが、中原を含む「白痴群」同人や小林や佐藤正彰ら「文学」に集った若い詩人・作家たちであった。

そこで第Ⅲ部第二章では、右の動向を示すキーワードとして「文学」が掲げた「文学の革命」に着目し、ランボオやブルーストラを手掛かりとしながら、「心」や「魂」という自己の無意識の領域たる「精神」を探求した同時代の文学運動を明らかにした。そして、理性に囚われていた話者が「心」のはたらきを取り戻し「夢」や「思ひ出」へと回帰して行く過程を歌った中原の詩篇「修羅街輓歌」が、この最新のフランス文学／詩学に触れて「精神」の探求を課題とした若い世代に共有された基盤の上に成立した詩篇であることを論じた。それにより、ヴァレリイが投げかけた「精神の危機」の克服の先に自らの文学と表現の確立を目指した同時代の若い詩人・作家たちと同じ問題に向き合った詩篇として「修羅街輓歌」を意味付けた。中原が「修羅街輓歌」で提起した理性的主

体の放棄による「夢」への回帰という姿勢は、同時代の新たな文学の担い手たちに共有されていた文学観として捉えられるべきであり、従来の中原中也像による「物語」の中へと回収されるべき中原固有の詩観ではない。

旧態依然とした近代の価値観を揺るがしかねないヴァレリー『ヴァリエテ』が投げかけた「精神の危機」という問題は、「白痴群」、「文学」など当時の中原の周辺に大きな波紋を呼び、無視し得ない至上命令となっていた。かかる「精神の危機」を介在させることにより、理性の支配を脱して「夢」を語ろうとした言語表現における課題の解決は、そのまま同時代が突き当たっていた近代の限界の克服を意味するようになる。その点で、フランス文学／詩学が抱えた問題を引き継いだ中原の詩的試みは、「夢」を歌うことにより既成の社会体制に揺さぶりを掛ける政治性を持つものであったと言える。こうした視点は同時代の詩を論じる上で重視されねばならない。

むしろ、本論文で「白痴群」掲載の全ての詩篇を検討したわけではない。故に断定は避けなければならないが、「白痴群」における主要な中原の試みは——その雑誌名が「白痴」を冠しているように、理性の支配を抜け出した「白痴」となることにより——、認識を介しては語り得なかったものを語るという態度に支えられているように思われる。それを踏まえれば、しばしば中原の文学史的問題として言及される「中也がダダイズムを放棄した<sup>(5)</sup>」ということに関しても言い換えが可能となる。なぜならば、理性への反抗と「夢」を見ることを中原に意識させたダダは、「精神の危機」を自らの問題として引き寄せながら「夢」を歌うべく象徴へと連なって行ったからであり、ダダは放棄されることなくその思考の根柢で水脈の様に存在し続けたと見るべきであるからだ。

では、以上のように獲得された表現は中原の詩篇の中に如何に溶け込んでいたのだろうか。最後に、それを示す一例として「白痴群」（昭5・4）に掲載された詩篇「盲目の秋」を読み、展望を示しておきたい。

## 第二節 「盲目」により見えるもの——「盲目の秋」

「盲目の秋」は「落穂集」という表題でまとめられた詩群<sup>(6)</sup>の中の一編である。「落穂集」は「その名称からも推測できるように、同誌「＊「白痴群」」の発刊以来、未発表だった詩篇の拾遺を意図して編まれたと思われる<sup>(7)</sup>」という性格もあり、先行論の多くは『山羊の歌』収録に際して再構成された詩篇を対象として論じる傾向にある。殊に、「述志」や「空」に関わる詩篇として「落穂集」に編まれた詩篇は扱われ<sup>(8)</sup>、中原中也像が織りなす「物語」へと収斂されてきた。

では、『山羊の歌』という枠組みと中原中也の「物語」を外した時、「落穂集」に編まれた詩篇は如何なる相貌を見せるのか。ここでは「盲目の秋」を取り上げ、それを確認する作業を行いたい。

「盲目の秋」は「1」から「4」までのパートで構成された詩篇である。その「1」は次のように歌われる。

風が立ち、浪が騒ぎ、

無限のまへに腕を振る。

その間、小さな紅の花が見えはするが、

それもやがては潰れてしまふ。

風が立ち、浪が騒ぎ、

無限のまへに腕を振る。



もう永遠に帰らないことを思つて、

酷薄な嘆息するのも幾たびであらう……

私の青春はもはや堅い血管となり、

その中を曼珠沙華と夕陽とがゆきすぎる。

それはしづかで、きらびやかで、なみなみと湛え、

去りゆく女が最後にくれる笑ひのやうに、

厳かで、ゆたかで、それでゐて侘しく、

異様で、温かで、きらめいて胸に残る……

あゝ、胸に残る……

風が立ち、浪が騒ぎ、

無限のまへに腕を振る。

「青春」は「堅い血管」のように循環機能を喪失して「もう永遠に帰らない」ものとなっているが、「曼珠沙

華」と「夕陽」とが織りなす風景は未だ生命力を保ちながら話者の「胸に残る」。それは、「青春」が躍動性を失った記憶として理性的に捉えられる対象となってしまった<sup>(9)</sup>。一方で、「曼珠沙華」と「夕陽」とは今もなお理性では捉えられない様々な表情を見せる思い出として「胸」の内で「きらめ」き続けるためである。

「風が立ち、浪が騒ぎ、／無限のまへに腕を振る」という様子にも示されているように、人間の理性のはたらかきは「風」が吹き「浪」が立つという自然の理を前にしては何も意味をなさない。そうした理性が及ばない「無限」を呼び込むように、話者は「腕を振」り続けるのである。

人間の理性はその影響下にある眼を通して、「無限」の中から有限な世界を切り取って再構成する。故に、眼が捉えた「小さな紅の花」は「無限」から切り離され、理性が司る有限の世界の中で「やがて潰れてしまふ」<sup>(10)</sup>。だからこそ、理性の支配の及ばないところで今も確かに息づきながら、時折様々な顔を見せる「曼珠沙華」と「夕陽」との思い出がいつまでも「胸に残る」のである。ここで「無限」を希求する話者の姿は、本論第Ⅲ部第二章で論じた「修羅街輓歌」において記憶を排斥し、「夢」と「思ひ出」に触れ得た話者の姿と類似している。であれば、ここにもブルーストの〈無意志的過去〉の影響を看取することもできよう。

また、「無限のまへに腕を振る」という箇所に関して、大岡昇平<sup>(11)</sup>は「これはチェホフ、というよりは、シエストフのチェホフ論からの借用である」と言及している。それを『新編中原中也全集 第一巻 詩Ⅰ 解題篇』（前掲）は、「中原がシエストフのチェホフ論を読んだことを確認できるのは、昭和九年七月にシエストフ／河上徹太郎訳『虚無よりの創造』（芝書店）が刊行された直後、同年七月二〇日の日記（第五巻）においてであり、本篇の制作時期よりも後である」として退けた。

しかし、大岡が述べたように「無限のまへに腕を振る」という表現は、「誰も随いて来られないような処に行

つて呼び掛けるのだ。彼等の手からは総べてのものが奪はれてゐる。それで彼等は新しく万物を創造しなければならぬのである」<sup>(12)</sup>という理性が自明とするものを否定し、その拘束から解放された「虚無」を求める<sup>(13)</sup>という点で類似していると言うことができよう。重要なのは、中原が河上訳『虚無よりの創造』を直接読んだか否かにあるのではなく、ヘシェストフ的不安、流行前夜の段階で、シェストフが抱いた理性的主体という存在根拠喪失の不安と類似した不安を中原らの世代の若い文学者たちがすでに自覚しつつあったということである。だからこそ「盲目の秋」の話者は、近代教育によつて作り上げられた自己の眼を敢えて閉ざした「盲目」となることにより、今まで見えていた世界の裏側に広がる「無限」を希求したのである。自らの眼を閉ざした話者は、「2」のパートにおいて、事物を因果関係で捉える思考を放棄するようになる。

これがどうならうと、あれがどうならうと、  
そんなことはどうでもいいのだ。

これがどういふことであらうと、それがどういふことであらうと、  
そんなことはなほさらどうだつていいのだ。

人には自恃があればよい！

その余はすべてなるまゝだ……

自恃だ、自恃だ、自恃だ、自恃だ。

たゞそれだけが人の行ひを罪としない。

平気で、陽気で藁束のやうにしむみりと、

朝霧を煮釜に填めて、跳起きられゝばよい！

理性を否定した世界を希求する話者にとって、因果関係や道理による物事の合理的な判断は「どうだつていい」ことに他ならない。もはや意味をなさない理論に代わって、話者は「自恃」を掲げる。この「自恃」とは、理性に侵されない自らの精神を機軸として、それにより世界を捉えて生きようとする態度を意味する。かかる態度は、本論第Ⅲ部第一章で問題とした「寒い夜の自我像」に示された「わが魂の願ふこと」に従順であらうとした「われ」の態度と重なる。

「自恃」によつてこれまで自らを支配してきた理性から精神を解放すること、それによつてのみ精神を忘却し、犠牲にしながら生きてきた「罪」から「人」は救われるのである。この「自恃」によつて生きようとする話者の姿は、従来は「述志」の系譜に連なる「信条の告白」<sup>(14)</sup>を表す「詩人の内面描写」として論じられてきた。

では、中原は何故「自恃」を殊更に主張したのであろうか。本論第Ⅲ部で明らかにしたフランス文学受容の共通基盤の上に「人には自恃があればよい！」という一節を置いてみると、この態度もヴァレリー<sup>(15)</sup>が示していたものであることが分かる。そこで、ボードレー<sup>(15)</sup>が純粹詩創出に至った過程を論じるヴァレリー<sup>(15)</sup>の次の言葉に注目したい。

自恃が彼等に為すべきことを教へた。自恃は、精神家にあつては、生きるに欠くべからざるものである。／  
自恃は、各人に、その性質に应じて、争闘——不思議な知的争闘——の心を吹き入れた。作詩術のあらゆる

既知の手段、修辭法と韻律法とのあらゆる既知技巧が呼びかへされた。幾多の新機軸が、極度に興奮した意識の前に現れるやうに促された。

ここで明らかのように、「自恃」は既知の破壊と、それに代わる新機軸の創出をもたらす。故に、理性に囚われた既知の世界を抜け出し、新たな世界の姿を捉えるべく「無限」の前に佇んだ話者にとっては、何よりも「自恃」によって生きる態度が必要とされたのである。「自恃」によって生きることを選択した話者は、続く「3」にて、「聖<sup>サンタ・マリア</sup>母」である「おまへ」との関係を次のように歌う。

私の聖<sup>サンタ・マリア</sup>母！

とにかく私は血を吐いた！……

おまへが情けをうけてくれないので、

とにかく私はまゐつてしまった……

それといふのも私が素直でなかったからでもあるが、

それといふのも私に意気地がなかったからでもあるが、

私がおまへを愛することがごく自然だったので、

おまへもわたしを愛してゐたのだが……

おゝ！私の聖<sup>サンタ・マリア</sup>母！

いまさらどうしようもないことはあるが、

せめてこれだけは知るがいい――

ごく自然に、だが自然に愛せるといふことは、

そんなにたびたびあることでなく、

そしてこのことを知ることが、さう誰にでも許されてはゐないのだ！

話者は「おまへ」が「情け」を受け入れなかった理由を、話者自身が「素直でなかった」、「意気地がなかった」ためであつたと気付く。それは、「おまへ」に対する情愛が「ごく自然に」湧いてくるものだとして知らず知らず、あまりに「自然」であつたがために、その感情に話者自身が「素直」になることができなかったという悔恨を意味する。

しかし、「自恃」によつて生きることを選んだ話者は、「おまへ」を「自然に愛せる」という「自然」な感情を「素直」に受け入れ、「おまへ」に「情け」を受け入れてもらえないでいた過去の日々を悔やみ、「おまへ」を再び取り戻そうとする。

ここで「おまへ」に重ねられた「聖母<sup>サンタ・マリア</sup>」とは、「4」で歌われるような「女」ではない。「私の聖母<sup>サンタ・マリア</sup>！」と呼びかていることから「おまへ」が意味するのは無垢で汚れない心であり、「聖母<sup>サンタ・マリア</sup>」とは話者の心そのものだと言えよう。この心中告白において重視されるべきは、話者が自らの心に対して「素直」に成り得たということである。

自らの心に「素直」になることができた話者は、「4」にて、「女」にも心を開き、話者に対して「素直」な感情を表してくれることを望むようになる。

せめて死の時には、

あの女が私の上に胸を披いてくれるでせうか。

その時は白粧をつけてゐてはいや、

その時は白粧をつけてゐてはいや。

たゞ静かにその胸を披いて、

私の眼に輻射してゐて下さい。

何にも考へてくれてはいや、

たとへ私のために考へてくれるのもいや。

たゞはらかににはらかに涙を含み、

あたたかく息づいてゐて下さい。

——もしも涙がながれてきたら、

いきなり私の鼻の上にうつ俯して、

それで私を殺してしまつてもいい。

すれば私は心地よく、うねうねの瞑土の路を昇りゆく。

「素直」な心を取り戻した話者は、「女」にも「白粧」を付けない偽りのない素顔で、あるがままの心を「披

いてくれる」ように願う。それは話者の「死の時」という極限状態においても「女」の「考へ」ではなく、感情に任せて流れ落ちる「涙」を求めることと重なる。

先ずここで注意したいのは、「たゞ静かに」とあるように話者が言葉による感情の表現を必要としていないことである。更に、「1」で触れたように、「私の眼」が「盲目」の「眼」、即ち、物を見て捉えるという認識の外にある「眼」だということである。通常の眼には見えないものを浴びせるという意味の「輻射」が用いられているのはそのためだと言えよう。言葉や思考、あるいは認識するという行為は、「自然」な感情の表出の妨げとなる。だからこそ、理性で物事を捉えることを放棄した話者は、「たゞはらかに」はらかに涙を含み、／あたたかく息づいてゐて下さい」という「素直」な感情を言葉ではなく態度で示して欲しいと「女」に願うのである。こうした姿勢には、「あれはとほいい処にあるのだけれど／おれは此処で待つてゐなくてはならない／此処は空気もかすかで蒼く／葱の根のやうに仄かに淡い」と歌われた後年の「言葉なき歌」「文学界」（昭11・12）へと連なる詩観が萌芽しているように思われる。

とまれ理性に基づく言葉や思考などによって阻害されることなく、互いの「素直」な心と心とが交感する精神の世界に触れること、それこそが話者にとつての至上の歓びだったのである。<sup>(16)</sup>

以上のように、「盲目」であることによつて却つて見えるようになるのは、理性的な眼によつて見えなくなつていた人間の魂の諸相であり、それを心が捉えた人間の感情に他ならない。理性の妨げを受け付けない「盲目」であることにより、自己の内面の無意識の領域でいつまでも「きらめいて」いるものを眼差し、言葉や認識では捉えることが不可能だった人間の精神に触れ得た感動を歌った詩篇が「盲目の秋」なのである。これを換言すれば、本論文で問題としてきた「認識以前に書かれた詩」や「夢」と呼ばれる語り得ないものを語つてみせたとい



うことになる。よって、「ノート」におけるダダの試みからフランス文学の受容へと進む中で、中原が「夢」を歌う詩という言語表現の限界を克服する術を模索しながら辿り着いた詩篇が「盲目の秋」なのである。

中原が「盲目」であることに意義を見出し、理性の産物である言葉や認識から距離を置いたところで「夢」を捉えてみせたように、理性が飽和状態に達した近代の限界をヴァレリー<sup>(17)</sup>は眼の疲れという言葉で象徴している。

ところで、一九一四年の欧羅巴は、恐らく、此の近代主義の極限に達してゐたのである。或る階級に属する頭脳は、一々、あらゆる血統の見解の交叉点をなしてゐた。あらゆる思索者は、思想の万国博覧会をなしてゐた。対照と、相矛盾する衝動との豊富さが、丁度当時の首都の滅茶々々な照明の効果を思ひ浮べさせるやうな、精神の所産があつた。眼が痛み、疲れてしまふ・・・。

このように、「近代主義の極限」即ち限界状態に達した近代では、理性が認識する世界の中で「精神」が錯乱状態に陥り、飽和状態に達した理性によって認識の道具である「眼」までもが病んでしまう。こうした「眼」に囚われていては、健全な「精神」は失われ、その内なる「夢」を見ることも叶わない。だからこそ敢えて「盲目」となり、自己の内なる「精神」の中の「夢」を眼差し、それを言葉や認識ではなく自然な態度によって表出することが必要とされたのである。その必要を強く感じた中原によって歌われた「盲目の秋」は、言語表現の限界を克服し表現を獲得することにより、限界を露呈し始めた近代克服の可能性に言及した詩篇として位置付けることができる。

右の「精神の危機」の引用にてヴァレリーが捉えた第一次大戦が勃発した「一九一四年の欧羅巴」の状況が、一九三五年前後の日本において近代の限界として自覚されるようになり、その克服が若い世代の文学者たちの間で求められていたことを看過してはならない。かかる同時代の問題と向かい合わせることなく、中原中也像やそ

の「物語」の中に詩篇を封じ込めてしまつては、中原が何を問題として、時に苦しみながら詩作に臨んでいたかを捉えることはできないのである。

以上、詩篇の読解作業を介して本論文が明らかにしたのは、右のような近代の限界と崩壊の兆候に直面することにより、私という存在までもが揺らぎ始めた大正末から昭和初期における一九三〇年前後の同時代が抱えた問題と正面から向き合うことによつて歌われた中原の詩篇の姿である。それは同時に、同時代の若い文学者たちと問題を共有しながら自らの詩観を立ち上げ、表現を獲得することにより、近代に立ち向かつた中原中也という従来の「物語」の枠組みでは問題とされてこなかった中原の姿を照らし出すことにもなったと考える。その点で本論文は、序論第二章で取り上げた「中原中也伝」にて、中原の詩篇を読み説くことにより、和製ランボオという「物語」によつて見え難くされてきた中原の「ほんとうの姿」を描出しようとした大岡昇平の方法と問題意識を踏襲したことになるのかもしれない。

しかし、本論文で繰り返し述べるように、中原中也像を更新し、その「物語」を書き足すことが本論文の目的ではない。中原の詩篇を読むという作業を経て、その詩篇が如何なる相貌を持ち得るかということを測定することに目的はある。故に、今後も、これまで閉ざされた空間の中で捉えられてきた中原の詩篇を、より広範な視野で——殊にフランス文学受容との関わりを意識して検討することにより、自らが生きる近代という時代と密接に関わり合い、抗った詩人の作品として中原の詩篇を捉え直して行く必要がある。本論文で行った作業を継続し、「物語」の下に隠蔽された中原の詩篇が投げかけ続けている問題に眼を向けることが、現在の我々から中原中也を更に遠く見え難いものにしてしまわないようにすることになるからだ。

日本において近代という時代の在り方が再考され始めた一九三〇年前後という時代とその文学に積極的に関わりながら、『山羊の歌』編集開始に向けて自らの詩の理念の形成とその表現手法を追求した中原の詩篇の在り方を示したことを以て、中原にとっての詩作が如何なるものであったかという問題に対する答えとしたい。

#### 【注】

- (1) 中村稔「中原中也と大岡昇平」『中原中也私論』（平21・9、思潮社）
- (2) 「ポオル・ヴェルレエヌ書史」『世界文学大綱 第九卷 ヴェルレエヌ』（前掲）
- (3) Paul Valéry, *Variété*, (Paris: Gallimard, 1924)
- (4) 「現代仏蘭西文学者一瞥」[\*「昭和七、冬」の日付あり]『仏蘭西文学（上）』（前掲）
- (5) 松下博文「京都時代のダイズム——中原中也「ダダ」詩の読解——」「語文研究」（昭59・6）
- (6) 「盲目の秋」、「更くる夜 内海誓一郎に」、「わが喫煙」、「汚れつちまつた悲しみに……」、「妹よ」、「つみびとの歌 阿部六郎に」、「無題」、「失せし希望」の八篇から成る。また、中原の詩作のうちで初めて章題が付けられた詩群であるにも関わらず、その連続性と「落穂集」という表題の意味は問題とされていない。その点に関しては、今後考察する必要がある。
- (7) 「盲目の秋 解題」『新編中原中也全集 第一卷／詩 I 解題篇』（平12・3、角川書店）
- (8) 中村稔「言葉なき歌」「言葉なき歌」（昭48・1、角川書店）、北川透「かくは悲しく生きん世に——中原中也の恋愛詩」『中原中也論集成』（平19・10、思潮社）、秋山公男「中原中也の詩に於ける「空」の意味」「文芸研究」（昭47・9）など。

- (9) 加藤邦彦「倦怠と幻想——『山羊の歌』『在りし日の歌』の再検討——」『中原中也と詩の近代』（平22・3、角川書店）は、この「青春」に対する「悲観的態度」が「歌い手の抑うつ状態を示唆している」と指摘する。
- (10) こうした表現は、当該詩篇が「盲目の秋」と題され、理性的な眼のはたらきを失った「盲目」の状態でこそ感じ取られる「無限」の世界を歌ったものであることと連関している。
- (11) 「在りし日の歌」（『在りし日の歌〈中原中也の死〉』昭和42・9、角川書店）
- (12) レオ・シエストフ／工藤信訳「無上からの創造……チエホフ論」『露西亜現代作家叢書 第一巻』（大9・5、佐藤出版）
- (13) 宮本百合子「今日の文学の展望」（『発達史日本講座 第十巻 現代研究』（昭12・12、三笠書房）の原稿であったが発禁処置のため未発表、引用は『宮本百合子全集 第十一巻』（昭55・1、新日本出版社）による）は「元来シエストフの不安と云われるものは理性への執拗な抗議、すべて自明とされるものに対する絶望的な否定に立って、現実には怒り、自由に真摯な探求を欲することを彼の虚無の思想の色どりとしている」と述べる。
- (14) 疋田雅昭「『接続』する中也、「切断」される中也」（『接続する中也』平19・5、笠間書院）
- (15) 中島健蔵、佐藤正彰共訳「序言」『ヴァリエテ』（昭7・11、白水社）
- (16) 北川透「かくは悲しく生きん世に——中原中也の恋愛詩」『中原中也論集成』（前掲）「最後はその胸で〈私〉を圧死させていい、と死を夢見るエロスの極限への願望が歌われている」と指摘するが、理性的な眼の否定により、「素直」な感情に到達できた歎びと捉えるべきである。
- (17) 中島健蔵、佐藤正彰共訳「精神の危機」『ヴァリエテ』（前掲）

## 参考文献一覽

- アーサー・シモンズ／岩野泡鳴訳『表象派の文学運動』（大2・12、新潮社）
- 青木健『中原中也再見』（平19・11、角川学芸出版）
- 青木保『「日本文化論」の変容——戦後日本の文化とアイデンティティー——』（平2・7、中央公論社）
- 秋山邦晴「楽団スルヤの夢（6）」『音楽芸術』（昭50・12）
- 秋山駿『知れざる炎——評伝中原中也』（昭52・10、河出書房新社）
- 阿部良雄「一理念の歴史」白川昌生編『日本のダダ 1920—1970（増補新版）』（平17・6、水声社）
- アムブロオス／辻莊一訳編『音楽と詩歌との境 音楽芸術の美学に関する小論文』（大15・6、岩波書店）
- 荒正人『第二の青春』（昭22・11、八雲書店）
- 荒正人・小田切秀雄・佐々木甚一・埴谷雄高・平野謙・本多秋五「座談会 文学者の責務」「人間」（昭21・4）
- アルチュウル・ランボオ／平井啓介訳「文学書簡」『世界文学大系43』（昭37・2、筑摩書房）
- アルチュウル・ランボオ／小林秀雄訳『ランボオ詩集』（昭47・11、東京創元社）
- 安藤宏「エスプリ・ヌーボーと純粋小説」野山嘉正編『詩う作家たち』（平9・4、至文堂）
- アンリ・ベルグソン／綿田義富訳『ベルグソンの哲学』（大2・4、警醒社書店）
- アンリ・ベルグソン／金子馬治、桂井當之助訳『創造的進化』（大2・10、早稲田大学出版部）
- アンリ・ベルクソン／平井啓之訳『時間と自由』（平2・12、白水社）
- 生田春月『<sup>しき</sup>詩の作り方』（大7・9、新潮社）
- 生田長江「口語詩を嗤ふ」「新潮」（明41・11）
- 石川喜三郎『音楽と詩歌』（明36・7、共益商社楽器店）

出隆『哲学以前』（大11・3、大村書店）

伊藤信吉『現代詩の鑑賞 下巻』（昭29・4、新潮文庫）

井上究一郎「私が『作品』にプルーストを訳していたころ」「作品」復刻版解説（昭56・4、日本近代文学館）

井上康文「詩を失つてゐる詩人」「新潮」（大14・5）

入沢康夫・北川透「集中討議（心象スケッチ）と（名辞以前）をめぐって」「中原中也研究」（平15・8）

巖谷國士『〈遊ぶ〉シュルレアリスム』（平25・4、平凡社）

『引照旧新約全書』（明32、大日本聖書館）

『ヴァレリー全集7 マラルメ論叢（新装版）』（昭48・10、筑摩書房）

『ヴァレリー全集11 文明批評（新装版）』（昭49・2、筑摩書房）

宇佐見斉『中原中也とランボー』（平23・9、筑摩書房）

宇佐美斉・鈴木和成・山田兼士「シンポジウム 中原中也とランボー、ヴェルレーヌ」「中原中也研究」（平14・8）

臼井吉見監修『戦後文学論争 上巻』（昭47・10、番町書房）

及川茂「中原中也の本棚」「中原中也必携」（昭54・8）

大江健三郎『持続する志』（昭43・10、文藝春秋）

大岡昇平『朝の歌（中原中也伝）』（昭33・12、角川書店）

大岡昇平『在りし日の歌（中原中也の死）』（昭42・9、角川書店）

大岡昇平「詩人——わが師わが友・4——」「新潮」（昭28・11）

大岡昇平『中原中也』(昭49・3、角川書店)

大岡昇平「中原中也伝——序章「揺籃」——」「文芸」(昭24・8)

大岡昇平「中原中也の思い出」「新文学」(昭24・2)

大岡昇平「白痴群」復刻版「解説」(昭49・1、日本近代文学館)

大岡昇平・埴谷雄高『二つの同時代史』(昭59・7、岩波書店)

『大岡昇平全集14』(平8・3、筑摩書房)

大住蕭風『現代思想講話』(大2・2、丙午出版社)

大塚常樹「新体詩の解体・口語自由詩と《詩》の危機」野山嘉正編『詩う作家たち』(平9・4、至文堂)

太田静一『中原中也未刊詩研究』(昭44・9、審美社)

小川泰一「PROUSTIANA」「仏蘭西文学」(昭4・8)

荻野富士夫『特高警察関係資料集成 第18巻』(平4・12、不二出版)

乙骨明夫「詩話会についての考察」「白百合女子大学研究紀要」(昭45・12)

遠地輝武『遠地輝武詩集』(昭36・10、新日本詩人社)

片岡啓治「解説」シュテイルナー／片岡啓治訳『唯一者とその所有 下』(昭43・5、現代思潮社)

片山狐村「駄駄主義の研究」「太陽」(大11・2)

加藤邦彦『中原中也と詩の近代』(平22・3、角川書店)

金子馬治(筑水)「行詰れる物質文明の破壊」「太陽」(大5・6)

金子光晴訳『近代仏蘭西詩集』(大14・8、紅玉堂書店)



- 柄谷行人『日本近代文学の起源』（昭55・8、講談社）
- 河上徹太郎「ベルレーヌの愛国詩」「白痴群」（昭4・4）
- 河上徹太郎「シェストフの思想」「経済往來」（昭10・6）
- 河上徹太郎「思い出」「近代文学」（昭25・8）
- 河上徹太郎『私の詩と真実』（昭29・1、新潮社）
- 河上徹太郎『増補版 わが中原中也』（昭50・9、昭和出版）
- 川路柳虹「塵溜」「詩人」（明40・9）
- 川路柳虹『路傍の花』（明43・10、東雲堂書店）
- 川路柳虹「突飛なる詩派に就いて——未來派、立体派、ダ、派、写象派の詩——」「早稲田文学」（大11・7）
- 川路柳虹「新律格の提唱」「日本詩人」（大14・3）
- 川路柳虹「詩に於ける内容律の否定」「日本詩人」（大15・7）<sup>ママ</sup>「\*8月の誤記」
- 菊池博子「『失われた時を求めて』における想像力と感受性」「人間文化創成科学論叢」（平21・3）
- 北川透「詩の成立」『中原中也の世界（新装版）』（昭53・1、紀伊国屋書店）
- 北川透「大岡昇平の中原中也像」「文学（季刊）」（平2・4）
- 北原白秋「歌詞と作曲」「詩と音楽」（大11・9）
- 北村喜八「銀の鷲馬（ダダイズムスの考察）」「中央美術」（大12・2）
- 紀平正美『藝術認識論』（大4・10、岩波書店）
- 工藤信之助「「ダダリスト新吉の詩」」「新潮」（大12・4）

久保昭博『表象の傷——第一次世界大戦からみるフランス文学史』（平23・3、人文書院）

熊野純彦『和辻哲郎——文文哲学者の軌跡』（平21・9、岩波新書）

厨川白村『近代文学十講』（明45・3、大日本図書）

厨川白村『近代の恋愛観』（大11・10、改造社）

黒坂みちる『『日本詩人』の新詩人たち 内部からの反逆』勝原晴希編『『日本詩人』と大正詩（口語共同体）の誕生』（平18・7、森話社）

黒田三郎『日本の詩に対する一つの疑問』中村稔編『中原中也研究』（昭34・4、書肆ユリイカ）

桑木巖翼『現代日本文化の反省』（昭22・5、白日書院）

小泉洽『ベートーヴェン研究』（昭2・10、イデア書院）

小林秀雄『様々なる意匠』「改造」（昭4・9）

小林秀雄『新編日本少国民文庫 9巻 美を求めて』（昭32・2、新潮社）

今日出海『十月のスールヤ』「文芸都市」（昭3・10）

権田浩美『空の歌——中原中也と富永太郎の現代性——』（平23・10、翰林書房）

西條八十『大正六年の詩壇』「文章世界」（大7・1）

西條八十『アルチュール・ランボオ研究』（昭42・11、中央公論社）

坂田稔『生活文化にみるモダニズム』南博編『日本モダニズムの研究 思想・生活・文化』（昭57・7、ブレイン出版）

坂本越郎『解説』『日本の詩歌』23巻（昭43・6、中央公論社）

佐古純一郎『純粹の探究』（昭26・12、甲陽書房）

佐々木幹朗『中原中也』（昭63・4、筑摩書房）

佐々木幹朗「解説 問いもまた成長する」『大岡昇平全集18』（平7・1、筑摩書店）

佐藤伸宏『詩の在りか——口語自由詩をめぐる問い』（平23・3、笠間書院）

佐藤春夫「僕の詩に就いて」「日本詩人」（大14・8）

佐藤康邦・清水正之・田中久文編『甦る和辻哲郎——人文科学の再生に向けて』（平11・3、ナカニシヤ出版）

佐藤正彰「マルセル・ブルウストに就いて」「文學」（昭4・10）

佐藤義亮編『世界文学全集（37）近代詩人集』（昭5・5、新潮社）

澤正宏編『コレクション・モダン都市文化 第28巻 ダダイズム』（平19・6、ゆまに書房）

重徳泗水『現代のフランス』（大10・11、大阪屋書號店）

清水徹「日本におけるポール・ヴァレリーの受容について——小林秀雄とそのグループを中心に——」「文學」

（平2・10）

澁谷修「三科展の未来派」「中央美術」（大11・12）

ジアック・リヴィエール／辻野久憲訳『ランボオ』（昭11・4、山本書店）

白鳥省吾「『詩に於ける内容律の否定』を読む」「日本詩人」（大15・9）

白鳥省吾「独語と主張」「日本詩人」（大10・10）

白鳥省吾『現代詩の研究』（大13・9、新潮社）

「詩話会規約」「日本詩人」（大10・10）

『新編中原中也全集』第一卷〔本文篇／解題篇〕～第五卷〔本文篇／解題篇〕＋別卷〔上／下〕（平12・3～平16・11、角川書店）

神保光太郎「山羊のころ」『中原中也詩集』（昭40・5、白鳳社）

菅野聡美「知識人は「恋愛」になにを見たのか」『消費される恋愛論 大正知識人と性』（平13・8、青弓社）

杉森孝次郎「不安恐怖的現代の存在、原因、及び価値」『中央公論』（大12・6）

鈴木貞美編『大正生命主義と現代』（平7・3、河出書房新社）

相馬御風「詩界の根本的革新」『早稲田文学』（明41・3）

相馬御風「詩壇雑感」『早稲田文学』（明43・12）

高橋新吉『ダダリスト新吉の詩』（大12・2、中央美術社）

瀧口修造「ダダよりシュルレアリスムへ」、西脇順三郎『超現実主義詩論』（昭4・11、厚生閣書店）

竹村民郎『大正文化 帝国のユートピア』（平16・2、三元社）

太宰治「東京八景」『文学界』（昭16・1）

立原道造「別離」「四季」（昭13・5）

辰野隆『え・びやん』（昭8・4、白水社）

辰野隆『辰野隆随想全集 第5巻』（昭58・9、福武書店）

辰野隆『ポオドレエル研究序説——詩人の態度』（昭4・12、第一書房）

辰野隆『仏蘭西文学（上）』（昭18・5、白水社）

玉村周「言語における（形式）<sup>シニファイエ</sup>と（内容）<sup>シニファイエ</sup>」『講座昭和文学史 第一巻』（昭63・2、有精堂）

- 塚原史『ダダ・シュルレアリスムの時代』（平15・9、ちくま学芸文庫）
- 辻潤「ぷろむなあと・さんちまんたる」「東京朝日新聞」（大11・12・21～23）
- 土田杏村「最近諸家の恋愛観を論ず——エロティイクの為の一スケッチ——」「婦人公論」（大13・3）
- 土田杏村「恋愛価値の検討」「婦人公論」（大13・10）
- 坪井秀人「（誠実）の詩学」「現代詩手帖」（平19・4）
- 坪井秀人『声の祝祭』（平9・8、名古屋大学出版会）
- 出口裕弘『辰野隆 日仏の円形広場』（平11・9、新潮社）
- 特別企画展「中原中也の手紙」図録（平24・8、中原中也記念館）
- 永井荷風『珊瑚集』（大2・4、靑山書店）
- 中島国彦「朝の歌」——歌・音楽の視点から「国文学 解釈と教材の研究」（平15・11）
- 長沼光彦『中原中也の時代』（平23・2、笠間書院）
- 長沼光彦「一九二七年の中原中也——ダダと象徴の詩精神——」「日本文学」（平14・2）
- 中原中也「朝の歌」「スルヤ」（昭3・5）
- 中原中也「寒い夜の自我像」「白痴群」（昭4・4）
- 中原中也「詩に関する話」「白痴群」（昭5・4）
- 中原中也「詩友に」「白痴群」（昭4・4）
- 中原中也「修羅街輓歌」「白痴群」（昭5・1）
- 中原中也「生と歌」「スルヤ」（昭3・10）

- 中原中也「時こそ今は……」「白痴群」(昭5・4)
- 中原中也「春の夜」「生活者」(昭4・10)
- 中原中也「盲目の秋」「白痴群」(昭5・4)
- 中原中也「臨終」「スルヤ」(昭3・5)
- 中原フク述／村上護編『私の上に降る雪は——わが子中原中也を語る』(昭48・10、講談社)
- 中村真一郎「辰野隆教授の最終講義」『最終講義』(平9・12、実業之日本社)
- 中村稔『言葉なき歌——中原中也論』(昭48・1、角川書店)
- 中村稔『中原中也私論』(平21・9、思潮社)
- 成瀬無極『<sup>最近</sup>文芸思潮』(大10・12、警醒社書店)
- 西原稔『「楽聖」ベートーヴェンの誕生 近代国家がもつめた音楽』(平12・6、平凡社)
- 西田幾多郎『増訂版 思索と体験』(大11・10、岩波書店)
- 西田幾多郎『自覚に於ける直観と反省』(大6・10、岩波書店)
- 西田幾多郎『善の研究』(大13・3、岩波書店)
- 西脇順三郎『超現実主義詩論』(昭4・11、厚生閣書店)
- 野口雨情『童謡十講』(大12・3、金の星出版部)
- 萩原朔太郎「リズムの話」「短歌雑誌」(大9・1)
- 萩原朔太郎「再度形式論者に問ふ 福士孝次郎君の詩論に対して」「日本詩人」(大11・2)
- 萩原朔太郎「詩歌の形式論者に問ひ并せて詩の本質を論ず」「日本詩人」(大10・12)

- 萩原朔太郎『青猫』（大12・1、新潮社）
- 萩原朔太郎「自由詩の矛盾概念」「日本詩人」（大15・10）
- 萩原朔太郎「詩における口語使用の不満感」「近代風景」（昭3・4）
- 萩原朔太郎『詩の原理』（昭3・12、第一書房）
- 『白秋全集』20卷（昭61・1、岩波書店）
- 長谷川泰子述／村上護編『ゆきてかへらぬ——中原中也とその愛』（昭49・10、講談社）
- 服部嘉香「リズム論」「未来」（大3・2）
- 服部嘉香「言文一致の詩」「詩人」（明40・10）
- 服部嘉香「詩歌の主観的権威」「早稲田文学」（明41・11）
- 濱田明「ダダ・シュルレアリスムの運動」
- 川上 勉・田淵晋也・濱田明共著『ダダ・シュルレアリスムを学ぶ人のために』（平10・6、世界思想社）
- 林達夫『歴史の暮方』（昭21・9、筑摩書房）
- 春山行夫「ポエジイとは何であるか——高速度詩論 その一——」「詩と詩論」（昭3・12）
- 春山行夫「超現実主義の詩論」「詩と詩論」（昭4・12）
- 春山行夫『詩の研究』（昭6・2、厚生閣書店）
- 疋田雅昭『接続する中也』（平19・5、笠間書院）
- 樋口覚『中原中也いのちの声』（平8・2、講談社）
- 平居謙『高橋新吉研究』（平5・4、思潮社）

- 平井正『ダダ／ナチ 1913—1920』（平5・1、せりか書房）
- 平井啓之「わが中也論序説」『テキストと実存』（昭63・12、青土社）
- 平岡敏夫「〈夕暮れ〉の中原中也——『山羊の歌』を中心に——」『〈夕暮れ〉の文学史』（平16・10、おうふう）
- 平戸廉吉「私の未来主義と実行」『日本詩人』（大11・1）
- 平戸廉吉「同一表現主義に就て」『日本詩人』（大11・5）
- 平林初之輔「昭和四年の文壇の概観」『新潮』（昭4・12）
- 福士幸次郎「詩歌の本質」『日本詩人』（大10・10）
- 福田百合子「中原中也私解」『文芸山口』（昭37・5）
- 福本寛之「日本におけるベートーヴェン受容Ⅰ——昭和2年のベートーヴェン没後100年祭——」『国立音楽大学音楽研究所年報』（平12・3）
- フランソア・コッペ／川路柳虹訳「原序」『エルレーヌ詩集』（大8・9、新潮社）
- 古谷綱武「ジャン・コクトオ論」『白痴群』（昭4・11）
- 分銅惇作『中原中也』（昭49・9、講談社現代新書）
- 「編輯後記」「文學」（昭5・3）
- ポオル・ヴァレリー／中島健蔵・佐藤正彰共訳『ヴァリエテ』（昭7・11、白水社）
- ポール・ヴァレリー／佐藤正彰訳『詩について』（昭15・10、創元社）
- ポール・ヴァレリー／恒川邦夫訳『精神の危機 他十五篇』（平22・5、岩波文庫）
- ポオル・ヴァレリー／河上徹太郎訳「レオナルド・ダ・ヴィンチ方法論序説」「白痴群」第二号（昭4・7）



- ポオル・クロオデル／大岡昇平訳「ランボオ」『白痴群』（昭4・4）
- 保莉瑞穂『プーレスト・夢の方法』（平9・1、筑摩書房）
- 星野勉「和辻哲郎の「風土」論——ハイデガー哲学との対決——」『法政大学文学部紀要』（平17・3）
- 堀口大學『世界文学大綱 第九卷 ヴェルレエヌ』（昭2・2、東方出版）
- 堀口大學訳『ヴェルレエヌ詩抄』（昭2・2、第一書房）
- 堀口大學『新編月下の一群』（昭3・10、第一書房）
- 本間久雄「浪漫的恋愛より近代的恋愛へ——恋愛対結婚の史的観察——」『婦人公論』（大12・6）
- 槇林洸二「戦後文学と佐々木基一」『国文学攷』（平10・6）
- マックス・スチルネル／辻潤訳『自我経』（大10・12、改造社・冬夏社）
- 松下博文「京都時代のダダイズム——中原中也「ダダ」詩の読解——」『語文研究』（昭59・6）
- 松下博文「中原中也「ダダ」の方法——「春の日の夕暮」冒頭の解説——」『語文研究』（昭62・6）
- 松村まき「詩話会通史」勝原晴希編『『日本詩人』と大正詩（口語共同体）の誕生』（平18・7、森話社）
- マルセル・ブルウスト／神田龍雄・佐藤正彰・三宅徹三・淀野隆三共訳「スワン家の方（IV）」『文學』（昭5・1）
- 宮坂康一「堀辰雄「眠りながら」とジャン・コクトオ」『日本近代文学』（平19・5）
- 宮崎真素美「中原中也・「春の日の夕暮」素描」『愛知県立大学説林』（平8・3）
- 宮本百合子「今日の文学の展望」『宮本百合子全集 第十一卷』（昭55・1、新日本出版社）
- 村松正俊「ダダイズムの正体」「解放」（大11・11）

- 村松正俊「自由、力、及び無価値の哲学」「改造」(大13・5)
- 森口多里「ダダイズムの詩と絵画」「早稲田文学」(大11・7)
- 諸井三郎「雑感」「スルヤ」(昭3・5)
- 諸井三郎「スルヤ」の頃の中原中也』『中原中也全集』『月報I』(昭42・10、角川書店)
- 安原喜弘「詩一篇」「白痴群」第二号(昭4・7)
- 安智史『萩原朔太郎というメディア——ひき裂かれる近代／詩人』(平20・1、森話社)
- 山内義雄「解説」佐藤義亮編『世界文学全集(37) 近代詩人集』(昭5・5、新潮社)
- 山田兼士「ヴェルレーヌ——音楽的化合について」「國文學 解釈と教材の研究」(平15・11)
- 山田兼士『抒情の宿命・詩の行方——朔太郎・賢治・中也』(平18・8、思潮社)
- 山本亮介『横光利一と小説の論理』(平20・2、笠間書院)
- 羊頭生「ダダイズム一面観」「萬朝報」(大9・8・15)
- 吉江孤雁(吉江喬松)「現代と詩」「詩聖」(大10・10)
- 吉田精一「朝の歌(近代名詩鑑賞)」「国文学 解釈と鑑賞」(昭24・12)
- 吉田漣生『評伝中原中也』(昭53・5、東京書籍)
- 吉田漣生「大岡昇平と中原中也」「国文学 解釈と鑑賞」(昭41・7)
- 吉田漣生「中原中也とダダイズム」「国文学 解釈と教材の研究」(昭47・10)
- 吉田漣生「本文および作品鑑賞 寒い夜の自我像」『鑑賞 日本現代文学 中原中也』(昭56・4、角川書店)
- 吉竹博「中原中也と西田幾多郎」『中原中也——生と身体感覚』(平8・3、新曜社)

- 吉竹博「中原中也と西田幾多郎」『中原中也 生と身体の感覚』（平8・3、新曜社）
- 淀野隆三「訳者の言葉」「マルセル・プルウスト全集 広告」「詩・現実」（昭6・3）
- 淀野隆三『失われた時を求めて スワンの恋Ⅰ』（昭28・3、新潮社）
- 米田曠「遂ひに発狂したダダの詩人高橋新吉君」「読売新聞」（大11・12・22）
- 米田曠「発狂詩人——高橋新吉君を憶ふ——」「新興文学」（大12・3）
- レオ・シエストフ／河上徹太郎『虚無よりの創造』（昭9・7、芝書店）
- レオ・シエストフ／工藤信訳「無上からの創造……チエホフ論」『露西亜現代作家叢書 第一巻』（大9・5、佐藤出版）
- 若月紫蘭「享楽主義の最新芸術Ⅱ戦<sup>△</sup>後<sup>△</sup>に<sup>△</sup>歓<sup>△</sup>迎<sup>△</sup>さ<sup>△</sup>れ<sup>△</sup>つ<sup>△</sup>ゝある<sup>△</sup>ダ<sup>△</sup>ダ<sup>△</sup>イ<sup>△</sup>ズ<sup>△</sup>ム<sup>△</sup>Ⅱ」「万朝報」（大9・8・15）
- 渡邊浩史『中原中也——メディアの要請に応える詩』（平24・7、れんが書房新社）
- 和辻哲郎『風土——人間学的考察』（昭10・9、岩波書店）
- 和辻哲郎『人間の学としての倫理学』（昭9・3、岩波書店）
- 和辻哲郎『倫理学 上巻』（昭12・4、岩波書店）

Arthur Rimbaud, *Oeuvres de Arthur Rimbaud, vers et proses*, revues sur les manuscrits originaux et les premières éditions, mises en ordre et annotées par Patern Berrichon, préface de Paul Claudel, (Paris: Mercure de France, 1924)

Paul Valéry, *Variété*, (Paris: Gallimard, 1924)

Paul Verlaine, *Oeuvres complètes de Paul Verlaine Tome Premier*, avertissement par Charles Morice, (Paris: Messein, 1920)

初  
出  
一  
覽

本論文は以下の論文をもとに執筆した。

序論

第一章 書き下ろし

第二章 書き下ろし

本論

第Ⅰ部

第一章 「ヘダダイスト」が恋を歌うこと——中原中也「ノート1924」——

（「稿本近代文学」33、平20・12）

第二章 「揺らぐ「私」とその行方——中原中也「ノート1924」における〈時〉をめぐって——

（「四季派学会論集」15、平22）

第三章 「「認識以前に書かれた詩」から〈詩〉へ

——中原中也「ノート1924」と〈詩〉の問題をめぐって——

（「稿本近代文学」35、平22・12）

第Ⅱ部

第一章 「〈文語定型詩〉の戦略性——中原中也「朝の歌」、「臨終」が示すもの——

（「稿本近代文学」36、平23・12）

第二章 「「白痴」たちの「夢」——中原中也「詩友に」、「寒い夜の自我像」をめぐって——

（「稿本近代文学」39、平26・12）

第Ⅲ部

第一章 書き下ろし

第二章 書き下ろし

結論

書き下ろし